ABET
Associação Brasileira de Etnomusicologia

II ENCONTRO NACIONAL DA ABET

Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos



ANAIS

Conferência
Mesas Redondas

Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004

II ENCONTRO NACIONAL DA ABET

ANAIS

Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos

Conferência
Mesas Redondas

Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004

CNPq / Contexto

Angela Elisabeth Lühning e Laila Andresa Cavalcante Rosa
Editoras

Raul César Oliveira
Revisão

Nicolas Rafael Larain Severin
Capa

Christian Knop/Contexto
Diagramação/Impressão

II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador)
Anais/ ABET/CNPq/ Contexto, 2005.
150p. :

1. Etnomusicologia – Congresso. 2. Música – Pesquisa.
3. Música Brasileira. 4. Música – tradições orais.
I. Lühning, Angela Elisabeth/ Rosa, Laila Andresa Cavalcante (editoras). II. ABET/ CNPq/ Contexto. III. Título.

CDD. 780

Endereço para contato:
Pós-Graduação em Música da UFBA
Rua Araújo Pinho, 58
40110-040 Salvador – Bahia
Tel./fax 071/ 3336-7421
ppgmus@ufba.br
www.abetmusica.org.br

Realização: ABET/ CNPq/ PPGMUS/ Contexto

Os trabalhos apresentados durante o evento e que não constam da presente publicação não foram enviados à Coordenação a tempo, assim impossibilitando a sua inclusão. As pesquisas e os textos resultantes são de inteira responsabilidade dos respectivos autores.



Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos

ANAIS

Comissão Organizadora do II Encontro Nacional da ABET

Coordenação Geral
Angela Lühning

Coordenação Científica
Luis Ricardo S. Queiroz
Vanildo M. Marinho

Comitê Científico
Alberto Ikeda
José Jorge de Carvalho
Rafael José de Menezes Bastos
Thiago de Oliveira Pinto

Comissão Organizadora
Angela Lühning
Manuel Veiga
Sonia Chada
Ângelo Nonato Natale
Claudia Cunha
Flavio Queiroz
Hugo Ribeiro (webmaster)
Ivo Agerkop
Jean Joubert F. Mendes
Laila Rosa
Luis Ricardo S. Queiroz
Nícolás Severin
Vanildo M. Marinho

Diretoria da ABET

2001 a 2004

Presidente
Carlos Sandroni (UFPE)
Vice-presidente
Samuel Araújo (UFRJ)
Secretária
Elizabeth Travassos (UNIRIO)
2º Secretário
Edilberto Fonseca (IPHAM)
Tesoureira
Eurides Souza Santos (UFPB)
2ª Tesoureira
Alice Lumi Satomi (UFPB)
Editora
Rosângela Tugny (UFMG)
Editora Assistente
Mariana Carneiro da Cunha

2004 a 2006

Presidente
Tiago de Oliveira Pinto (USP)
Vice-presidente
Alice Lumi Satomi (UFPB)
Secretário
Acacio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)
2º Secretário
Francisco Simões Paes (USP)
Tesoureira
Flavia Camargo Toni (USP)
2º Tesoureiro
Marcelo Simon Manzatti
Editora
Maria Elizabeth Lucas (UFRGS)
Editor Assistente
Hugo Leonardo Ribeiro (UFBA)

Sumário

Prelúdio 9
Angela Lühning

Abertura I 13
Carlos Sandroni

Abertura II 15
Tiago de Oliveira Pinto

Cantar a terra: representações de Portugalidade 19
Salwa El-Shawan Castelo-Branco

Gérard Béhague (1937-2005). In memoriam 37
Manuel Veiga

Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade na etnomusicologia 39
Gérard Béhague

O lugar do etnomusicólogo junto às comunidades pesquisadas: "devolução" de registros sonoros como imperativo científico 49
Carlos Sandroni

Baião de Dois: composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos) 57
Paulo Costa Lima

Políticas públicas para a cultura no governo Lula; um breve comentário 71
Samuel Araújo

Etnomusicologia. Fronteiras e diálogos: aplicações, interação social, políticas públicas 79
Rosângela Pereira Tugny

Etnomusicologia no Brasil: algumas tendências hoje 89
Rafael José de Menezes Bastos

Cem anos de Etnomusicologia e a "Era Fonográfica" da disciplina no Brasil 103
Tiago de Oliveira Pinto

Etnomusicologia no Brasil: o presente e o futuro (problemas e questões) 125
Manuel Veiga

De um relato, ao mercado de idéias 139
Kilza Setti

Os autores 149

PRELÚDIO

Com esta publicação chegamos a estabelecer mais um marco importante, finalizando a etapa após a realização do próprio evento que este modesto volume em parte representa: o II Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). O objetivo deste II Encontro, através dos temas propostos pela comissão organizadora, foi o de proporcionar uma ampla discussão sobre o atual perfil da etnomusicologia no Brasil, bem como sua interlocução com outras áreas e com a sociedade brasileira em geral.

Certamente devemos ver a etnomusicologia a partir de sua inclusão na Pós-Graduação brasileira, a partir de 1990, fato que levou a um representativo crescimento desse campo de estudo, tanto no número de pesquisadores formados, como na criação de novos cursos e na ampliação das linhas de pesquisa e buscas por novos campos de atuação. Ainda assim, desde 1992, almejava-se a criação de uma associação que pudesse contemplar distintas vertentes dos estudos etnomusicológicos no Brasil, fato que foi concretizado em 2001 com o surgimento da ABET, que veio confirmar o significativo crescimento da etnomusicologia no país.

O I Encontro da Associação, realizado em Recife no ano de 2002, abriu um amplo espaço para troca de experiências entre pesquisadores da área e afins. Nesse II Encontro esperava-se que as novas conquistas da etnomusicologia fossem ampliadas, estimulando o surgimento de novas configurações para pesquisa e atuação nesse campo, sempre mantendo um olhar critico sobre a atuação e as novas demandas existentes.

Para o II Encontro buscamos novas definições de conhecimento na etnomusicologia bem como, a descoberta e consolidação de novas parcerias com outras áreas. Motivados pela convicção de que a etnomusicologia, como também as demais ciências humanas, precisa re-definir seu modo e campo de atuação frente à sociedade atual, composta por tantos grupos diferentes, acreditamos que desta forma transcendemos os modelos tradicionais estabelecidos pela ciência acadêmica. Com esse intuito, objetivamos ampliar as discussões sobre as responsabilidades da etnomusicologia nas suas dimensões científica, social, cultural, política e ética.

Como formato para o nosso encontro não podíamos deixar de manter a habitual composição de congressos científicos com mesas redondas e sessões de comunicações, mas ao mesmo tempo também tentamos tornar realidade as buscas por uma integração entre academia e sociedade, começando pela escolha do lugar do encontro, o espaço público de uma universidade pública: a Escola de Música da UFBA. Com este mesmo intuito também inserimos oficinas práticas e atividades com mestres da cultura local[1], desta forma permitindo novos olhares e outras escutas (e até paladares[2]), tão necessárias para uma etnomusicologia socialmente comprometida, bem como para o ofício de qualquer músico ou estudioso das tantas tradições musicais existentes neste país de extensões continentais.

Nesta mesma linha propomos uma composição temática das mesas com assuntos que traçassem e seguissem os **Lugares e caminhos da etnomusicologia** através de uma visão da **disciplina e interdisciplinaridade**[3], assim delimitando **Fronteiras e diálogos da etnomusicologia** através de exemplos de **aplicações, interação social, políticas públicas**[4], para

---

1 As oficinas realizadas foram as seguintes : « A música no candomblé: os atabaques e seus toques » com o alabê Edivaldo de Araujo Santos do Terreiro Casa Branca (Vasco da Gama), « Samba Chula de São Franciso do Conde : o instrumental, a música e a dança » com o Mestre Zeca Afonso e seu grupo, « Música indígena nordestina : o toré » sob a liderança de Airá Kariri-Xocó, além de apresentações musicais noturnas com o Núcleo de Percussão (UFBA), o grupo Samba Chula e o grupo Kissukilas (Vasco da Gama/ Salvador).

2 Contamos na parte do bem estar do corpo com uma alimentação voltada para as tradições afro-brasileiras, com a parceria culinária do Ilê Axé Oxumaré, uma tradicional casa de candomblé, que desta forma ganhou apoio aos seus projetos comunitários enquanto nós ganhamos muitas outras energias.

3 Prevista foi originalmente a presença do Prof. Gérard Béhague (Texas) que infelizmente foi impedido de participar do evento por um grave enfermidade, o que nos obrigou a sustituí-lo pela fala do Prof. Sandroni, seguido por Bruna Franchetto (UFRJ), Paulo Lima (UFBA). Mas é com imensa alegria que aqui inserimos o texto enviado por ocasião do encontro.

4 José Jorge de Carvalho (UnB), Samuel Araújo (UFRJ), Rosângela Tugny (UFMG) assumiram a discussão deste campo tão vasto.

finalmente chegar em uma visão da **Etnomusicologia no Brasil** através do **presente** para assim talvez chegarmos ao **futuro**[5]. As falas destas mesas que ainda não tinham sido inseridas na publicação das comunicações em formato de CD-Rom, já disponibilizado para a realização do evento, agora tornam-se acessíveis através desta publicação para a qual conseguimos reunir quase todos os palestrantes das mesas redondas, seguindo na organização dos textos a ordem das mesas redondas durante o evento.

O resultado deste encontro, realizado apesar dos contratempos de recursos liberados tardiamente, motivo de dor-de-cabeça crônica para todos os organizadores de eventos desta natureza, certamente contribuiu para fortalecer a área a partir de um debate contextualizado sobre questões emergentes. Foi importante considerar o que se refere à definição do lugar e do papel da etnomusicologia no Brasil, tendo como foco perspectivas das culturas musicais e suas documentações, bem como reflexões e discussões em relação a uma etnomusicologia participativa[6].

Apesar das imensas dificuldades em ter conseguido concluir a etapa final do II Encontro, representada por este volume em formato de papel, nos consideramos satisfeitos pela oportunidade recebida de tentar mostrar novas formas de abordagens e atuações na etnomusicologia brasileira. Esta certamente se alimenta e fortalece pela constante necessidade de se redefinir a partir de suas origens com interlocuções contemporâneas em um lugar/ país por muitos considerado periférico em diversos aspectos, mas, sem dúvida, central

---

[5] Rafael Bastos (UFSC), Tiago de Oliveira Pinto (USP) e Manuel Veiga (UFBA) fecharam esta trajetória temática, iniciada por um contraponto geográfico, a conferência de abertura do evento, proferida pela conferencista Prof. Salwa El-Shawan Castelo-Branco de Lisboa « Cantar a terra: representações de Portugalidade ».

[6] Nas Sessões de Comunicações optamos pelos seguintes temas: 1- Música, Ritual e Religião, 2 - Estilos e Espaços Urbanos, 3 - Música e Identidades Emergentes, 4 - Transmissão Musical: Processos, Situações e Aplicações, 5 - Performance, Música e Sociedade, 6 - Novos Papéis e Responsabilidades na Pesquisa Etnomusicológica, 7 - Propriedade Intelectual: Arquivos, Registros e Patrimônio Imaterial. Agradecemos a todos os coordenadores das sessões pelas suas participações.

no seu potencial de vislumbrar, experimentar e delinear novos caminhos, sempre através de diálogos sensíveis e criativos.

Obrigada a todos aqueles que permitiram a realização deste encontro.

Angela Lühning
Em nome da Comissão Organizadora do
II Encontro Nacional da ABET

ABERTURA I

Pelo menos desde os anos 1980 estava no ar, entre os profissionais de nossa área, a idéia de criar uma associação brasileira de etnomusicologia. Não se pode deixar de mencionar o nosso colega, Prof. Manuel Veiga, da UFBA, como um dos que desde então lutavam por ela. Um ímpeto mais geral neste sentido, no entanto, só começou a se delinear em abril de 2001, quando reuniu-se na ANPPOM de Belo Horizonte um GT sobre "Etnomusicologia no Brasil: balanço e perspectivas". Naquele momento, vislumbrou-se a possibilidade de lançar as bases para a ABET durante o Congresso do ICTM, que seria realizado no Rio de Janeiro em julho do mesmo ano, e ao qual compareceriam muitos etnomusicólogos brasileiros (e não-brasileiros relacionados ao país). Foi o que aconteceu, com a realização de uma assembléia, a eleição de uma primeira diretoria, e a decisão de realizar um primeiro encontro nacional da área, no Recife, no ano seguinte. Obstáculos de vária natureza impediram que esta primeira fundação fosse validada legalmente. O que mais importa, é que a partir daquela decisão, foi organizado o I Encontro da ABET, e assim a nossa Associação teve finalmente, em novembro de 2002, uma fundação registrada em cartório, e sacramentada por mais de cem associados reunidos em assembléia, na terra do frevo e do maracatu. Um novo encontro foi agendado para 2004, em Salvador da Bahia.

Este segundo Encontro Nacional, realizado também no mês de novembro, na Escola de Música da UFBA, teve um aumento significativo do número de propostas de comunicação, e, graças à Comissão Organizadora local – incansavelmente liderada por nossa colega Angela Lühning – uma melhora notável na estrutura organizacional. Na segunda Assembléia-Geral, a primeira diretoria, por mim presidida, fez um pequeno balanço de sua gestão, na qual acentuou-se que, se deixamos de fazer muito do que poderia ter sido feito, organizamos o I Encontro (Recife-2002), e colaboramos para a bem sucedida realização do II Encontro (Salvador-2004), ao cabo dos quais ganhamos a certeza de que a ABET veio para ficar. Nestes pouco mais de três anos, a entidade firmou-se decididamente como expressão da demanda por contato, articulação e organização, de uma comunidade significativa de pesquisadores, às vezes oriundos de

formações um tanto diversas (em nossa área, uma dose de ecletismo é quase condição de pertencimento), mas sempre interessados na música concebida como cultura (para repetir a clássica definição de Alan Merriam que, em especial por seu caráter abrangente, prefiro entre as tantas já cunhadas).

Só me resta expressar a alegria por ver a ABET agora nas mãos de uma equipe tão qualificada, quanto a que é dirigida por nosso colega Tiago de Oliveira Pinto; e desejar a ele, a sua equipe, e a todos os que fazemos a Etnomusicologia no Brasil, boa sorte na jornada até o III Encontro, a ser realizado em 2006.

Carlos Sandroni
Presidente da ABET
de 2001 a 2004

ABERTURA II

Em Novembro de 2004 Salvador foi palco de um significativo evento para a etnomusicologia no Brasil: o 2º Encontro Nacional da "Associação Brasileira de Etnomusicologia" (ABET), sediado pelo Escola de Música da UFBA.

Apesar de mais nova do que organizações congêneres em outros países, a ABET se beneficia de uma história da disciplina no Brasil que – mesmo sob outras designações – já produziu contribuições importantes, cobrindo, inclusive, um período que equivale aos anos de existência da etnomusicologia como área internacional de pesquisa.

Os trabalhos apresentados no 2º encontro da ABET revelaram um grande leque de abordagens, além de evidenciarem um potencial de pesquisa e de participação ativa dos nossos profissionais na vida cultural e pública do país. Principalmente também saltou à vista o número expressivo de excelentes contribuições de estudantes de todo o Brasil e de colegas que se iniciaram na matéria recentemente. Tudo indica, portanto, que hoje estamos mesmo diante de um verdadeiro "movimento etnomusicológico brasileiro", possivelmente sem paralelos em outros países, do qual a criação da ABET é um dos frutos mais visíveis. Não resta dúvida que a ABET surgiu motivada pela consciência que temos das preocupações globais da disciplina. Os principais "sinais do vigor da etnomusicologia", conforme apontados recentemente na 50ª reunião da "Society for Ethnomusicology" nos EUA (gênero, globalização, mídias, indústria cultural e tradição etc.), também nos são bem familiares no Brasil, com a diferença, que ainda são acrescidos de "peculiaridades brasileiras".

Devo ressaltar o trabalho excelente de coordenação do encontro em Salvador, a cargo de Angela Lühning e de sua competente equipe da UFBA, sem o qual tampouco teríamos o volume que ora se apresenta. Cumpre apresentar também os devidos reconhecimentos ao meu antecessor na presidência da ABET, Carlos Sandroni, que juntamente com os nossos colegas do Rio de Janeiro e de outros estados, soube conduzir tão bem uma primeira gestão da entidade, fundada durante a *World Conference* do "Conselho Internacional de Música Tracional" (ICTM) da Unesco no Rio de Janeiro em 2001.

Os trabalhos reunidos neste volume representam uma seleção dos trabalhos que foram apresentados e discutidos durante o 2º Encontro Nacional da ABET em Salvador. Acredito que, mesmo reduzida, a seleção já traz aspectos importantes do atual "estado da arte" da etnomusicologia no Brasil, apontando para alguns dos possíveis rumos que a nossa disciplina tomará nos anos vindouros.

Tiago de Oliveira Pinto
Presidente da ABET



Textos

Conferência
Mesas Redondas

CANTAR A TERRA: REPRESENTAÇÕES DE PORTUGALIDADE

Salwa El-Shawan Castelo-Branco

1. Introdução

O revivalismo, a folclorização e a invenção de práticas culturais tidas por tradicionais são fenómenos da modernidade. O século XX, em Portugal, foi marcado por estes processos, muito em particular pela folclorização que teve impacte aos níveis local, nacional e diáspórico (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003ª, p. 1).

Numa extensa obra colectiva intitulada *Vozes do povo: a foclorização em Portugal* (2003), coordenada por mim e por Jorge Freitas Branco, foram abordadas várias vertentes do processo de folclorização e dos seus resultados, a partir de uma perspectiva multidisciplinar. Os artigos que integram o livro apresentam os resultados do projecto de investigação intitulado "A revivificação do património tradicional expressivo em Portugal no século XX", realizado entre 1996 e 1999 no Instituto de Etnomusicologia (INET) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e orientado por Salwa El-Shawan Castelo-Branco.[1] Aos estudos que resultaram do projecto, o livro acrescenta um conjunto de artigos sobre a mesma temática. Os quarenta artigos que integram o livro incidem em temáticas como: políticas culturais, organismos reguladores, mediadores entre poder central e populações rurais, eventos estruturantes, patrimonialização de artefactos e práticas culturais, associativismo, constituição de "lugares de folclore", perfis dos agrupamentos de música tradicional, representação folclórica no contexto das comunidades migrantes, da diáspora e do turismo.

Partindo deste trabalho, proponho reflectir sobre alguns aspectos da emergência e do percurso da folclorização em Portugal, focando sobretudo a construção do património expressivo de proveniência rural como veículo para a configuração das identidades local e nacional. Tendo em conta a institucionalização da Etnomusicologia em

---

[1] O projecto foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo Instituto Camões, no âmbito do programa Lusitânia (Plus/ Cul/ 1163/95).

Portugal desde 1980, exploro ainda as implicações da herança do folclorismo e da folclorização para a imagem pública da Etnomusicologia e os papeis que a disciplina poderá desempenhar num pequeno estado-nação.

Por folclorização entendo, a "... construção e (...) institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural. O objectivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou da nação" (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003ª, p. 1).

2. O universo do "folclore"

Em Portugal, as práticas performativas folclorizadas constituem um campo social (no sentido *bourdieuano* do termo) designado "folclore", que se institucionalizou no final da década de 30 do século passado através de iniciativas do Estado Novo, um regime autoritário dominado por António Oliveira Salazar que governou o País entre 1933 e 1968, seis anos antes da revolução do 25 de Abril de 1974. O universo em questão é dotado de mecanismos de produção e de instrumentos de regulação orientados para configurar exibições públicas de música, dança e traje, tendo como principais veículos os chamados ranchos folclóricos. Trata-se de agrupamentos formalmente organizados, constituídos por dançarinos, cantores e instrumentistas que exibem danças, indumentária e canções tidas por tradicionais, supostamente originárias do mundo rural e associadas a uma área geográfica circunscrita (freguesia, concelho ou antiga província de Portugal continental). Pertencem igualmente a este universo agrupamentos com outras configurações tais como: grupos corais femininos ou masculinos (por exemplo, os grupos de cantares ou grupos corais alentejanos), tunas (que no âmbito não académico são constituídas predominantemente por instrumentos de corda dedilhada), grupos instrumentais constituídos por um único tipo de instrumento (por exemplo, grupos de cavaquinhos), entre outros.

As primeiras referências a grupos de folclore remontam à segunda metade do séc. XIX: em 1850 um grupo de camponeses terá actuado numa feira no Funchal (BRANCO, 2003) e em 1898 o grupo Pauliteiros de Miranda do Douro foi apresentado em Lisboa por ocasião do centenário da largada de Vasco da Gama para a Índia (MOURINHO, 1983). Os resultados do Inquérito aos Grupos de

Música Tradicional, realizado em 1999 pelo Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, com a colaboração do Observatório das Actividades Culturais, também remetem os grupos mais antigos para o último quartel do séc. XIX e para a região centro (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 88-91).

Mas é com o Concurso "A aldeia mais portuguesa de Portugal", levado a cabo em 1938 por iniciativa do SNI (Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo), organismo do Estado Novo, que se institucionalizou um modelo para a representação visual e sonora do País através de grupos de canto e dança que se apresentam com trajes supostamente antigos e tradicionais. O concurso destinava-se a seleccionar, de entre 20 aldeias concorrentes, duas de cada província do continente, propostas por júris provinciais, aquela que: "em referência às tradições etnográficas e folclóricas das respectivas províncias, maior resistência oferece à decomposição e influências estranhas e [apresente] o estado de conservação no mais elevado grau de pureza ..." (Secretariado de Propaganda Nacional 1938). Além do canto, da dança, e do traje, o regulamento previa a avaliação por um júri de outros objectos e vivências locais como: habitação, mobiliário, alfaia doméstica, formas de comércio, meios de transporte, poesia, contos, superstições, jogos, teatro, festas, etc. A selecção da aldeia vencedora esteve a cargo de um júri nacional. Presidido por António Ferro, autor da "política do Espírito", a política cultural do Estado Novo. Integrava seis elementos entre os quais um folclorísta e um etnógrafo, Armando Leça e Luís Chaves, respectivamente. Das 20 aldeias inicialmente seleccionadas, o júri nacional desqualificou dez, tendo visitado a maioria das restantes aldeias concorrentes e seleccionado como vencedora a aldeia de Monsanto no centro leste do País.

O concurso constituiu um momento charneira no processo de folclorização do País (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003[a], p. 14-15; FÉLIX, 2003, p. 297-232 e no prelo; PESTANA, 2000 e 2003, p. 388-390). Atribuiu valor patrimonial a práticas do quotidiano, seleccionadas, objectivadas e reconfiguradas para apresentação em espectáculo para públicos exteriores ao espaço de origem. Institucionalizou um modelo para a representação de música, dança e traje que tem permanecido até ao presente. Nas palavras de um dos participantes no concurso em Manhouce, uma das aldeias

concorrentes, este evento representa "o início do folclore" (PESTANA, 2003, p. 388). Valorizou o papel do erudito local como mediador entre organismos do poder central e a população aldeã. Associou traços musicais e coreográficos específicos a áreas que correspondem à divisão administrativa do continente em províncias, esboçando para Portugal um mapa de áreas culturais. Contribuiu para a tipificação de géneros coreográficos e musicais, determinando e fixando a essência das suas características e associando-as a áreas geográficas específicas. Criou lugares de "peregrinação folclórica" (ibid., p. 391), como a aldeia vencedora do Concurso e as demais aldeias que supostamente terão ficado em segundo lugar. Instituiu um novo modo de produção cultural (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995) na sociedade, por meio do qual se realizou a integração política das populações rurais na nação (CASTELO-BRANCO; BRANCO 2003[a], p. 1).

O modelo de prática folclórica institucionalizado através do concurso de 1938 disseminou-se por todo o País, sobretudo a partir de final da década de 50, com o apoio de organismos do Estado Novo como a FNAT (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho), "organismo criado em [13 Jun.] 1935 (Decreto-Lei n.º 25.495) integrado na estrutura corporativa do Estado Novo como mais uma organização de concertação que visava, através da intervenção nos lazeres (incluindo as actividades musicais), a harmonia social e a paz entre classes" (DOMINGOS, no prelo).

Após a revolução de 1974, ao contrário do que se previa, o modelo de representação de tradições locais formalizado e institucionalizado pelo regime Salazarista teve um grande incremento. No final do século XX, o universo do "folclore" compreendia cerca de 3.000 grupos de música e de dança, mobilizando mais de 100.000 pessoas em todo o País, de ambos os sexos e de todas as faixas etárias (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA 2003, p. 91-95 e 103.). A viabilidade financeira dos grupos passou a ser assegurada pelas autarquias e a sua regulação estética tem sido levada a cabo, quer no território nacional quer nas comunidades portuguesas emigrantes, pela Federação do Folclore Português, uma associação voluntária que, além de ditar as bases da autenticidade dos repertórios e da indumentária, define também as normas de exibição folclórica, certificando apenas os grupos federados como legítimos representantes do património da sua localidade. Para muitos ranchos

folclóricos e os demais grupos do universo do folclore, a pertença à Federação representa um "selo de qualidade" que garante exibições nos festivais de folclore e nas comunidades de emigrantes na Europa (sobretudo França, Alemanha e Reino Unido), na África do Sul e na América do Norte e do Sul.

3. Cantar o Alentejo

O universo folclorizado, omnipresente em todo o País, é particularmente patente na Primavera e no Verão, período em que abundam festas, festivais e encontros nos quais as exibições folclóricas são elementos recorrentes. Alguns traços do universo em foco são ilustrados através de uma breve evocação da minha vivência na vila de Cuba, situada no Baixo Alentejo no sul de Portugal. Na altura em que iniciei o meu trabalho de terreno em 1988, Cuba tinha uma população residente de cerca de 4.000 habitantes e, tal como em muitas vilas e aldeias naquela região e nas comunidades alentejanas migrantes na área metropolitana de Lisboa, esta vila tinha vários grupos corais: dois masculinos, um feminino e um infantil. Apenas os três grupos adultos continuam as suas actividades até ao presente (CASTELO-BRANCO 1992). Apoiados pela Câmara Municipal local, actuam em festas religiosas e profanas na própria vila e representam Cuba em encontros de grupos alentejanos organizados no Verão em toda a região e nas comunidades alentejanas na área metropolitana de Lisboa. Mais raramente, os grupos de Cuba tal como os outros grupos corais alentejanos representam a região em festivais de folclore, preenchidos maioritariamente por ranchos folclóricos.

Os grupos de Cuba partilham o mesmo repertório de "modas" (canções executadas a duas vozes sem acompanhamento instrumental) e o mesmo estilo interpretativo, localmente designado "cantar à alentejana", cujo traço mais distintivo, segundo os detentores de tradição, é a execução da linha melódica principal uma terceira acima do coro por um solista, o qual acrescenta ainda ornamentação (ibid. e CASTELO-BRANCO, 1997).

Salienta-se, no entanto, que o universo da música alentejana não se confina ao repertório de "modas", localmente designado "cante", e ao estilo interpretativo a ele associado. De entre os géneros e práticas performativas da região, contam-se as modas que eram cantadas nos "mastros" (evento performativo que decorria em redor de um mastro,

do qual pendem cordas enfeitadas, que se colocava no largo duma localidade circunscrevendo o espaço do baile), o "desafio" (género poético-musical oral de carácter repentista com várias configurações locais tais como o baldão, as velhas, o ladrão do Sado, as décimas silvadas e as gralhas) ou mesmo a expressão local do fado. Estes e outros géneros, não foram alvo do processo de folclorização promovido pelo regime autoritário que terá privilegiado o cante (BARRIGA, 2003, p. 8-9), tendo sido confinados a convívios restritos e, nalguns casos, caídos em desuso.[2] A partir da década de 80 do século XX, agentes locais em alguns concelhos da região (nomeadamente Odemira e Ourique) apoiaram a revitalização de diversos géneros musicais alentejanos tais como o cante ao baldão (ibid. 2003, p. 95 - 113).

Os grupos de Cuba associam o seu repertório à vila e à região demarcada pela margem direita do rio Guadiana que atravessa o Baixo Alentejo que, no imaginário dos grupos corais alentejanos, representa uma fronteira entre dois estilos musicais distintos do cante alentejano: o estilo silábico conotado com a margem direita e o estilo melismático ligado à margem esquerda (CASTELO-BRANCO, 1997, p. 51-62). A construção do lugar, da classe social e da actividade laboral através da performação estende-se também às temáticas focadas nos textos, às características fonéticas da sua enunciação (consideradas pelos detentores de tradição elementos distintivos da identidade local) e à indumentária utilizada pelos grupos (traje de ceifeiro ou de mineiro ou traje domingueiro, por exemplo).

Dos grupos corais da vila, o Grupo Coral "Os Ceifeiros de Cuba" é o mais antigo, tendo sido fundado em 1934 em pleno regime ditatorial do Estado Novo e integrado até ao fim do regime na FNAT e na Casa do Povo da vila.[3] Alguns dos elementos integram o grupo há mais de 4 décadas, tendo desempenhado um importante papel na transmissão do repertório e do estilo interpretativo do cante. Os restantes grupos corais de Cuba foram fundados na segunda metade da década de oitenta, período que corresponde ao *boom* dos grupos

---

[2] Dois factores poderão ter influenciado a opção do regime autoritário de privilegiar o cante: a provável origem religiosa do género e a possibilidade de utilizar os textos improvisados como veículo de expressão política.

[3] As Casas do Povo constituíram uma rede de instituições, espalhada por todo País, que integrava a estrutura corporativa do Estado Novo.

de música tradicional em todo o País (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 91-97).

Apesar do conhecimento e da valorização dos elementos do grupo das transcrições disponíveis do cante alentejano (MARVÃO, 1955; NAZARÉ, 1986, entre outros), estas não foram utilizadas como fontes para o repertório por nenhum dos grupos de Cuba ou de outros grupos corais da região. Além disso, ao contrário de outros grupos corais alentejanos e de alguns ranchos folclóricos mais antigos, os grupos de Cuba não contaram com o apoio de eruditos locais na formação, orientação e promoção dos grupos, tendo os elementos mais idosos desempenhado este papel.

Em suma, em Cuba, como noutras localidades no Alentejo e em todo o País, a prática performativa local reconfigurou-se essencialmente no contexto institucionalizado dos grupos formalmente organizados, que através do canto e da indumentária, constróem e veiculam identidades locais e regionais.

4. Folclorismo e patrimonialização

O processo de folclorização, iniciado no final da década de 30, foi antecedido por um período que remonta ao final do século XIX permeado pelo folclorismo: um conjunto de ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas e que foi adoptado por intelectuais, artistas, aristocratas e burgueses (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003ª, p. 1). Para os primeiros, tratava-se de um acto cívico em prol do aportuguesamento da cultura e uma fonte para a criação artística; para os últimos representava um divertimento para animar os serões.

A patrimonialização de repertórios musicais e de outros artefactos culturais foi uma das manifestações do folclorismo. Consistiu na selecção, depuração e registo de aspectos da cultura expressiva popular e na sua eleição como património que cumpre preservar e difundir. O esforço de colectores e estudiosos de música materializou-se na produção de um *corpus* patrimonial considerável constituído por transcrições musicais, e gravações sonoras de repertórios tidos por tradicionais.

Na segunda metade de oitocentos, conhece-se apenas um punhado de cancioneiros musicais que reúnem repertórios de transmissão oral, de proveniência rural e urbana, destinados aos

salões da burguesia, complementando com repertório português o programa musical variado que animava os serões da burguesia e que incluía: árias de ópera, valsas, polcas e peças de música erudita acessíveis para músicos amadores.

O primeiro cancioneiro que se conhece foi editado em 1857 por João António Ribas (1799-1870), músico espanhol radicado no Porto, multi-instrumentista (violino, violoncelo, flauta, oboé, fagote, clarinete e clarim), compositor e director da orquestra do Teatro de São João do Porto (1818, 1935-1957?, 1959-?) (VIEIRA, 1900). Segue-se em 1872 um volume com canções rurais e urbanas (Coimbra, Minho, Trás-os-Montes e Açores), compilado por Adelino António das Neves e Melo. Na última década de oitocentos, foi ainda editado o *Cancioneiro de Musicas Populares*, em três volumes, compilado por César das Neves, (compositor, professor de música e editor), e Gualdino Campos (poeta e jornalista) (1893, 1895 e 1898). Este Cancioneiro reúne c. 500 transcrições harmonizadas para canto e piano, apresentando repertório de proveniência rural e urbana. Os compiladores dedicam cada uma das peças a uma senhora da alta sociedade, as consumidoras alvo do cancioneiro.

Ao longo do século XX, prosseguiu-se a edição de cancioneiros com o objectivo de documentar a música tradicional de âmbito regional (DIAS, Jaime Lopes, 1937; SAMPAIO, Gonçalo, 1940; PEREIRA, Vergílio, 1950, 1957, 1959; MARVÃO, António, 1955: MOURINHO, António,1984; SARDINHA, José Alberto, 2000) ou nacional (LEÇA, Armando, 1922, 1942; GIACOMETTI, Michel; e LOPES-GRAÇA, Fernando, 1982). Assinala-se o cancioneiro de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, editado em 1981, pela sua abrangência e pelo seu impacte. Reúne 250 transcrições de música e letras de proveniência rural, algumas editadas noutros cancioneiros. Além do seu valor simbólico enquanto registo escrito, o cancioneiro, que teve uma tiragem de 10.000 exemplares esgotados poucos anos após a sua edição, foi utilizado como fonte por alguns grupos urbanos de recriação de música tradicional.

Quanto aos registos sonoros, as primeiras gravações de música de proveniência rural que se conhecem (cobrindo quase todo o território) foram efectuadas pelo folclorista Armando Leça para a Emissora Nacional em 1939 – 1940, por ocasião da Comemoração do Duplo Centenário organizada pelo Estado Novo em 1940. Durante as

décadas seguintes e até o final do século XX, cerca de duas dezenas de colectores, músicos, etnomusicólogos e antropólogos efectuaram registos sonoros sobretudo nas regiões consideradas arcaizantes como: Trás-os-Montes, Alentejo, Beira Baixa e Açores (CASTELO-BRANCO; TOSCANO, 1988). Destacam-se pela cobertura regional os registos de Artur Santos nos Açores (1952-63), Vergílio Pereira nas Beiras (1950-63) e, pela cobertura nacional, as gravações de Michel Giacometti (1950 -1970) e José Alberto Sardinha (desde 1980). A mediatização do trabalho de Giacometti, colector corso radicado em Portugal desde 1959 até a sua morte em 1990, configurou uma imagem pública da Etnomusicologia centrada na colecta como actividade central e no registo fonográfico como principal objectivo (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003ª, p. 7).

Em geral, os colectores e folcloristas em Portugal trabalharam sem contactar directamente com os seus congéneres nos movimentos folclóricos de outros países da Europa. Assinala-se, no entanto, uma excepção: a do folclorista e diplomata inglês Rodney Gallop (1901 – 1948). Membro activo da English Folk Song and Dance Society, organismo central no movimento folclórico inglês, Gallop efectuou recolhas na Inglaterra, no País Basco e no México, entre outros países. Em Portugal, percorreu várias regiões entre 1931 e 1932, contactando com estudiosos locais. Editou numerosos artigos e um livro intitulado *Portugal: A Book of Folkways*, cuja adaptação para português foi publicada em 1937, apenas um ano depois da sua edição em língua inglesa, e reeditada em 1960. Em 1934 Gallop levou um grupo de Pauliteiros de Miranda do Douro para actuar no Royal Albert Hall em Londres. Embora tivesse permanecido em Portugal apenas durante dois anos, o trabalho de Gallop teve impacte sobre os colectores portugueses, na medida em que o seu livro forneceu um modelo para os cancioneiros editados posteriormente. O seu apelo para a urgência de salvaguardar o património musical rural, recomendando o seu registo fonográfico e a formação de grupos de música e dança como repositórios de práticas musicais locais, entrou em consonância com as ideias protagonizadas pela "política de espírito" do Estado Novo. Perspectivando o "folclore" a partir da teoria do *gesunkenes Kulturgut*, segundo a qual o povo não cria, mas apenas reproduz, assimila ou deforma temas e motivos originários de camadas sociais mais altas (1960, p. 11), Rodney Gallop forneceu uma grelha interpretativa para a explicação das origens da música de

proveniência rural que, apesar das críticas do compositor e estudioso Fernando Lopes-Graça (1973), teve impacte no pensamento de alguns colectores e estudiosos portugueses.

Em suma, os registos escritos e gravados do património musical rural serviram várias finalidades: disponibilizaram repertório português não erudito para o entretenimento da burguesia no período que se estende entre meados de oitocentos e o início do século XX; inspiraram a criação de obras de cariz nacional no âmbito da música erudita; constituíram fonte para a recriação de repertórios por parte de alguns grupos de música tradicional. Além disso, os registos efectuados contribuíram para a valorização social do repertório recolhido e para a sua legitimação como património "autêntico". Configurou-se igualmente um modelo de colecta e pesquisa que se enquadra no âmbito do paradigma do "folclore musical", extensivo a outros países europeus. Alicerçado no ideal da autenticidade, esta concepção caracteriza-se pela ênfase na colecta, transcrição, classificação e comparação de repertórios de tradição oral, com vista à sua preservação e à definição dos traços essenciais do património musical nacional.

A patrimonialização de repertórios musicais deve ser perspectivada com parte de um vasto processo de construção de identidade nacional com base na "cultura popular" de matriz rural que enformou a criação artística e a investigação em Portugal desde a década de 70 do século XIX, em domínios como: música, literatura, pintura, arquitectura, etnografia e antropologia (LEAL, 2000; RAMOS, 1994). Norteados pela ideologia nacionalista, pelo interesse na construção e manutenção de identidades regionais, pela "militância cultural" em oposição ao regime autoritário (BRANCO, 1995, p. 172), ou pela busca de bases para a criação de uma linguagem artística de cariz nacional, os patrimonializadores mediaram entre o universo campestre e citadino, configurando um património tradicional e modelos para a sua representação. Através de um processo de objectivação da cultura local (HANDLER, 1988) transformaram repertórios e práticas do quotidiano rural em artefactos culturais com valor identitário, contribuindo para a construção de uma "portugalidade imaginada" (ANDERSON 1983/1993).

5. O universo do foclore em final do século XX

O movimento folclórico nascido e promovido pelo Estado Novo, reforça-se e expande-se no regime democrático (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003[a], p. 15). Manteve-se o modelo dos grupos folclóricos institucionalizado desde o concurso "A aldeia mais portuguesa de Portugal" e disseminado por todo País a partir do final da década de 50. Mas os referentes dos grupos alteram-se: o modelo para a produção da nação através da cultura expressiva que o Estado Novo institucionalizou é apropriado a nível local, passando os grupos a configurar identidades locais (ibid.). Na maioria dos grupos, os espaços representados correspondem a unidades administrativas como a freguesia, o concelho ou as antigas províncias. Acumula-se um património folclórico constituído por artefactos e repertórios autenticados que servem como fontes (transcrições literárias e musicais e gravações sonoras e audiovisuais); demarcam-se territórios; formam-se especialistas; configuram-se eventos e espaços para a exibição dos grupos aos níveis nacional, migratório, diaspórico e internacional; fidelizam-se públicos. Trata-se, de um quadro de referência a partir do qual o folclore constituiu-se como mercadoria cultural no âmbito das indústrias do património e do turismo (ibid., p. 16-17; KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1995).

Mantém-se o mundo rural como principal universo de representação, mas, no final do século XX, é em áreas urbanas que a maioria dos grupos se localizam, reflectindo os movimentos migratórios da população Portuguesa (CASTELO-BRANCO; NEVES; LIMA, 2003, p. 83-88). É também a partir de áreas urbanas que surge um novo modelo para a representação da música de proveniência rural que pretende introduzir uma abordagem alternativa que se demarca do modelo dos ranchos folclóricos, nomeadamente a dos grupos urbanos de recriação (GUR). Os primeiros grupos foram constituídos logo após a revolução de Abril predominantemente por estudantes universitários em Coimbra, Porto e Lisboa . Não envergam traje nem exibem dança, baseando os seus espectáculos no desempenho da música de proveniência rural de todo o País, utilizando instrumentos tradicionais. O objectivo principal é a valorização e divulgação da música de proveniência rural, e na fase inicial de alguns grupos (Brigada Vitor Jara, por exemplo), a militância política através da acção cultural. Inicialmente os GUR desenvolveram uma

abordagem à música tradicional que se pretende "autêntica", procurando replicar o estilo performativo e os elementos distintivos do repertório representado. Este é constituído por cada grupo com base em recolhas e transcrições existentes, sobretudo as editadas no *Cancioneiro* de Michel Giacometti e Lopes-Graça, e no livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* do etnólogo Ernesto Veiga de Oliveira, ou de novas recolhas efectuadas pelos elementos do próprio grupo. A partir da década de 80, os GUR passaram a abordar o material musical com maior liberdade e criatividade, por exemplo através da introdução de arranjos e da utilização de instrumentos musicais não tradicionais, o que aproximou estes grupos da música popular urbana (cf. O caso da Brigada Vitor Jara, LIMA, 2000 e no prelo). No final do século, várias destas formações passaram a integrar o circuito internacional da música *folk* e da *world music*.

No final do século XX, vários tipos de grupos integrados no movimento folclórico mobilizam milhares de aderentes, perpetuam memórias, (re)criam repertórios, animam espaços públicos, proporcionam sociabilidades, (re)constróem e negoceiam identidades e incrementam as indústrias do património. (CASTELO-BRANO; NEVES; LIMA, 2003, p. 122). A continuidade da prática folclórica no quadro de sucessivas mudanças de regime permite concluir ser o folclore um recurso de primeira ordem na mobilização social e política das populações, o que explica a continuidade, em democracia, do modelo de folclorização instituído na década de 30 pelo regime autoritário (CASTELO-BRANCO; BRANCO, 2003[a], p. 21).

6. Desafios para a etnomusicologia no século XXI

Em jeito de coda, gostaria de apresentar uma breve nota sobre a Etnomusicologia em Portugal e os papeis que tem desempenhado e que poderá desempenhar no futuro. A moderna etnomusicologia foi institucionalizada em Portugal em 1980 através da integração da disciplina na Licenciatura em Ciências Musicais e, a partir de 1990, do lançamento do Mestrado e do Doutoramento em Etnomusicologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Desde a década de 90, a disciplina foi introduzida noutras instituições como as Universidades de Aveiro e Évora ou as Escolas de Educação de Setúbal e de Beja. Ao nível da investigação, a fundação do Instituto de Etnomusicologia na UNL em 1995 veio criar

um novo espaço para o desenvolvimento de projectos de investigação e de arquivo e para o intercâmbio científico entre investigadores portugueses e estrangeiros.

Num momento em que urge repensar os papeis e responsabilidades dos etnomusicólogos, gostaria de contribuir para o debate deixando algumas sugestões sobre os papeis que a disciplina poderá desempenhar num pequeno estado-nação como Portugal, numa conjuntura marcada pelo crescente multicultralismo e pela globalização. Aliás, a necessidade de desenvolver uma reflexão em torno da Etnomusicologia é também sentida noutros países, estando patente num dos temas do próximo encontro do Seminário Europeu de Etnomusicologia (uma associação de Etnomusicólogos que trabalham na Europa, fundada em 1980 por John Blacking), e nalgumas propostas de comunicações por parte de etnomusicólogos europeus no próximo congresso do Conselho Internacional de Música Tradicional, que terá lugar no próximo mês de Agosto em Sheffield na Inglaterra.

Parto do pressuposto de que os etnomusicólogos devem assumir as suas responsabilidades sociais e, com base nas ferramentas e nos conhecimentos adquiridos, contribuir para a defesa dos direitos culturais das populações e para a acção social e cultural dentro e fora da academia. A nossa experiência em Portugal aponta para as seguintes áreas de intervenção em que o contributo da Etnomusicologia é crucial:

- A concepção de políticas culturais aos níveis local e nacional
- A elaboração de programas de Educação Musical tendo em conta a herança cultural do País e a realidade multicultural da população escolar
- O desenvolvimento de projectos que visam a integração social das populações marginalizadas, utilizando a música como meio privilegiado
- A criação de um espaço de mediação entre populações locais e poder central, que pode ser preenchido por um/a etnomusicólogo/a
- A defesa dos direitos culturais das populações
- A assistência aos grupos que representam a tradição da sua localidade na pesquisa das suas tradições, na inventariação e no arquivo dos seus espólios e
- A criação de arquivos audiovisuais regionais e um arquivo nacional

No momento em que a etnomusicologia está em franca expansão nos nossos dois países e em que, nos dois lados do Atlântico, procuramos desenvolver um modelo para a disciplina que tenha em conta as responsabilidades sociais do pesquisador, termino propondo a criação de um espaço de reflexão e colaboração regular entre etnomusicólogos portugueses e brasileiros, que, depois de consolidado, poderá integrar outros países lusófonos.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Benedict. *Imagined communities:* Reflections on the origin and spread of nationalism. Londres/Nova Iorque: Verso, 1983/1993.

BARRIGA, Maria José. *O cante ao baldão:* uma prática de desafio no Alentejo. Lisboa: Colibri, 2003.

_____. Repentismo e folclorização no Alentejo, o cante ao baldão. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

BRANCO, Jorge Freitas. Carlos M. Santos (1893-1955): folclorizador num tempo madeirense. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

_____. Lugares para o povo: uma periodização da cultura popular em Portugal. *Revista lusitana*, Nova Série. Local de publicação, n.13-14: 145 -177.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawa. Some aspects of the "cante" tradition of the town of Cuba: Portugal. In: RODRIGUES, Maria Fernanda Cidrais; MORAIS, Manuel; NERY, Rui Vieira (eds.). *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música.

_____. *Voix du Portugal.* Paris e Arles: Actes Sud, 1997.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawa; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

_____. Folclorização em Portugal: uma perspectiva. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge

Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; NEVES, José Soares; LIMA, Maria João. Perfis dos grupos de música tradicional em Portugal em finais do século XX. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; TOSCANO, Maria Manuela. In search of a lost world: an overview of documentation and research on the traditional music of Portugal. *Yearbook for traditional music*, n. 20, 158-192, data.

DIAS, Jaime Lopes. *Etnografia da Beira:* o que a nossa gente canta, seguido de *Antologia do cancioneiro musical da Beira*. IV. Lisboa: Ferin, 1937, 1971.

DOMINGOS, Nuno. FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.

FÉLIX, Pedro. O concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge de Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

_____. Concurso a aldeia mais portuguesa de Portugal. In CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.

GALLOP, Rodney. *Portugal:* a book of folkways. Cambridge: At the University, 1936, 1960. [*Cantares do povo português. Tradução António Emílio de Campos*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1937.]

GIACOMETTI, Michel; LOPES-GRAÇA, Fernando. *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

HANDLER, Richard. *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Theorizing heritage. *Ethnomusicology*, n. 39, 367- 380.

LEAL, João. *Etnografias portuguesas:* cultura popular e identidade nacional, 1870-1970. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

LEÇA, Armando. *Da música portuguesa*. Lisboa: Lúmen, 1922.

_____. *Música popular portuguesa*. Porto: Domingos Barreira, 1983 (1942).

LIMA, Maria João. *A Brigada Victor Jara e a recriação da música tradicional portuguesa* (1975-2000). Diss. de mestrado em Etnomusicologia. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas- Universidade Nova de Lisboa, 2000.

_____. Brigada Victor Jara. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (ed.). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores e Editorial Notícias, no prelo.

LOPES-GRAÇA, Fernando. É a música folclórica uma deformação da música culta. In: LOPES-GRAÇA, Fernando. *Obras literárias de Fernando Lopes-Graça:* disto e daquilo. Lisboa: Edições Cosmos, 1973/1937.

MARVÃO, António. *Cancioneiro alentejano:* Corais majestosos, coreográficos e religiosos do Baixo Alentejo. Beringel: Editorial Franciscana, 1955.

MOURINHO, António Maria. *Grupo Folclórico Mirandês de Duas Igrejas (Pauliteiros de Miranda):* prémio Europeu de Arte Popular. Duas Igrejas: Ed. do Autor, 1984.

_____. *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas*, vol. I. Bragança: Escola Tipográfica, 1984.

NAZARÉ, João Ranita. *Momentos vocais do Baixo Alentejo:* Cancioneiro da tradição oral. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986.

NEVES E MELO, Adelino António. *Músicas e cantigas populares, coligidas da tradição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1872.

NEVES, César das; CAMPOS, Gualdino. *Cancioneiro de músicas populares*. I. Porto: Tipografia Ocidental, 1893.

_____. *Cancioneiro de músicas populares*. II. Porto: Empresa Editorial, 1895.

_____. *Cancioneiro de músicas populares*. III. Porto: Empresa Editorial, 1898.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000/ 1982/1966.

PEREIRA, Vergílio. *Cancioneiro de Cinfães*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1950.

_____. *Cancioneiro de Resende*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1957.

_____. *Cancioneiro de Arouca*. Porto: Junta de Província do Douro Litoral, 1959.

PESTANA, Maria do Rosário. *Vozes da terra:* a "folclorização" em Manhouce (1938-2000). Dissertação de mestrado em Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2000.

_____. Folclorização em Manhouce. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan; BRANCO, Jorge Freitas (eds.). *Vozes do povo:* a folclorização em Portugal. Oeiras: Celta, 2003.

RAMOS, Rui. *História de Portugal. VI:* A segunda fundação. Lisboa: Círculo de Leitores, 1994.

RIBAS, João António. *Álbum das músicas nacionais portuguesas, constando de Cantigas e Tocatas usadas nos diferentes Distritos e Comarcas das Províncias da Beira, Trás-os-Montes e Minho, estudadas minuciosamente e transcritas nas respectivas localidades*. Porto: C. A. Vila Nova, 1857, 1860.

Secretariado de Propaganda Nacional. *O concurso da aldeia mais portuguesa de Portugal*. Regulamento. Lisboa: Edições SPN, 1938.

SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.

SAMPAIO, Gonçalo. *Cancioneiro minhoto*. Braga: Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio, 1940, 1986.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de músicos portuguezes:* historia e bibliographia da música em Portugal. 2 vols. Lisboa: Lambertini, 1900.

GÉRARD BÉHAGUE (1937-2005)

In Memoriam

Caro e saudoso amigo:

Esperávamos você aqui, no II Encontro Nacional da ABET, em Salvador. Lembramos bem de sua participação no evento precedente, em Recife, o primeiro da associação que criamos para a etnomusicologia brasileira. Sua presença era indispensável. O recado telefônico, transmitido por Manuel, dizia que você não viria à Bahia por causa de um problema, "uma chatice, no pulmão". Ainda assim, pedia-nos que lhe mandássemos um relato, este, talvez, que ora aparece. Outro, não tivemos coragem de fazer, mesmo que soubéssemos quão ativo e produtivo você permaneceria até seus últimos dias.

Habituamo-nos a tê-lo entre nós desde 1968, como um patrimônio certo da Bahia e do Brasil. Seu interesse pela música brasileira e latino-americana, não se limitava a categorias específicas: músicas tradicionais, música religiosa de derivação africana, candomblé, em particular, música popular, modinhas, lundus, música antiga mineira, música nova do Grupo de Compositores da Bahia, que você tanto divulgou, músicas artísticas do Brasil e da América Latina.

Sua preocupação ia além da pesquisa, e voltava-se também para o ensino. Não apenas pesquisadores brasileiros foram beneficiados e estimulados pela sua orientação, mas a própria implantação de cursos de pós-graduação na Bahia não teria ocorrido sem o impulso fundamental de sua parte junto às autoridades da administração superior da UFBA. Reconhecendo tudo isso, o Conselho Universitário da UFBA expressou seu pesar em moção unânime, votada em 8 de agosto de 2005, comunicada à Sra. Cecília, ao Dr. Larry R. Faulkner, Presidente da Universidade do Texas em Austin, a Edino Krieger, pela Academia Brasileira de Música, à qual você pertenceu, e à Ordem de Rio Branco. O XV Congresso da ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro, já tomara precedência, apreciando "O legado de Gerard Béhague", em seu primeiro fórum, no dia 20 de julho de 2005. Não menos expressiva foi a homenagem da própria ABM, do punho de Jamary Oliveira, publicada na *Brasiliana*, 21 (set. 2005: 19-20).

Outras ainda virão. Mas, sobretudo, você vive entre nós, pela sua obra, pelo seu exemplo, pelos seus admiradores e seus amigos.

Manuel Veiga,
em nome da Comissão Organizadora

OS ANTECEDENTES DOS CAMINHOS DA INTERDISCIPLINARIDADE NA ETNOMUSICOLOGIA

Gérard Béhague

Foi a partir do famoso artigo do britânico Ken Gourlay, "Para uma nova avaliação do papel do etnomusicólogo na pesquisa" (*Ethnomusicology*, vol. 22 no. 1, 1978, p. 1-35) que um novo caminho se abriu para a reflexão sobre os aspectos mais significativos das relações entre pesquisadores e pesquisados. Em oposição à teoria mais ou menos neopositivista, funcionalista e científica do antropólogo Alan Merriam (*A antropologia da música*, 1964), por sinal de grande repercussão e influência, Gourlay chama a atenção para a impossibilidade de objetividade científica no processo de pesquisa etnomusicológica. Isto é reforçado pelo fato de que não é a etnomusicologia que "formula hipóteses, controla variáveis, etc.", mas sim o etnomusicólogo, com as óbvias conseqüências de que "não é a etnomusicologia que procura aproximar-se dos métodos da ciência, mas o etnomusicólogo". Portanto, como agente humano central no processo da pesquisa, prevalece uma certa subjetividade, que vem, em primeiro lugar, da ideologia, dos valores pessoais e da experiência individual do pesquisador O próprio Gourlay desenvolveu uma abordagem dialética do "processo etnomusicológico", ao considerar três fases fundamentais neste processo, isto é, o período de preparação, o processo da pesquisa e o processo da apresentação. O elemento preparativo (ou seja, o processo de aprendizagem) inclui a educação formal e os vários aspectos da socialização dentro de uma cultura particular, que lhe permite entender a cosmovisão do grupo pesquisado, e que acaba tendo um efeito inevitável na sua própria conceitualização da etnomusicologia, suas teorias e seus métodos. É no processo da pesquisa em si, que o etnomusicólogo se junta aos músicos da comunidade a ser pesquisada. A sua presença, no evento ou na ocasião musical, dá-lhe a oportunidade de penetrar o processo cognitivo dos músicos. A terceira fase, o processo de apresentação, afeta o pesquisador em relação a uma rede social particular, seja dentro de sua própria cultura, seja dentro da cultura do seu emprego, isto é, apresentando os resultados de sua pesquisa aos seus colegas acadêmicos ou a um público geral, através de artigos, conferências, tese de doutorado, programas de gravação, etc. Essa discussão, que

era indispensável na época, tornou um dos caminhos da etnomusicologia muito mais realista e mudou fundamentalmente o cânon essencial da disciplina. A partir do fim da década de 70, temos, portanto, uma nova preocupação em avaliar os resultados de uma pesquisa a partir da consideração do perfil sociológico do pesquisador, que resulta numa melhor apreciação de sua motivação, dos seus preconceitos, e da sua ideologia em geral, como pesquisador. Reconheceu-se, então, às vezes de forma indireta, não só a capacidade do pesquisador de emitir juízos de valor, mas também, na maioria dos casos, a necessidade de fazê-lo, como decorrente da experiência do trabalho de campo.

Discutir o cânon da etnomusicologia e a história da sua transformação desde o estabelecimento oficial do nome "etnomusicologia", no princípio da década de 50, poderia constituir uma outra mesa redonda. Aqui, quero apenas salientar de que forma a metodologia mudou o rumo teórico e prático da etnomusicologia moderna. A discussão de Philip Bohlman sobre o desafio da etnomusicologia ao cânon (e o desafio do cânon à etnomusicologia) (*Disciplining Music, Musicology and its Canons*, 1992) leva em consideração esse aspecto metodológico. Diz ele que o "relatório do trabalho de campo" se tornou uma prática standard como "um tipo de texto etnográfico", em que o etnomusicólogo descreve o que estava fazendo para chegar a algumas conclusões, em vez de oferecer essas conclusões como fatos isolados. Este tipo de relatório também colocava o etnomusicológo dentro da sociedade com a qual estava trabalhando, não só como observador, mas também como participante. E já na década de 80, a metodologia em si desempenha um papel tão central, que acaba tornando-se uma metáfora disciplinar para a etnomusicologia, como, por exemplo, a "antropologia musical" postulada por Tony Seeger. Para Seeger, uma antropologia musical considera "a maneira como performances musicais criam vários aspectos da cultura e da vida social". Em vez de estudar a música na cultura (de acordo com a proposta de Merriam), uma antropologia musical estuda a vida social como performance. Diz ele:

> em vez de supor que há uma matriz cultural e social preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música é executada, [essa antropologia] examina as maneiras como a música forma parte da própria construção e interpretação das relações e dos procedimentos sociais e

> conceituais. Por meio da ênfase na performance e da decretação dos processos sociais em vez de leis sociais, essa antropologia musical compartilha uma ênfase sobre processo e performatividade, semelhante à que se encontra na antropologia contemporânea (Bourdieu, Herzfeld, Sahlins). (*Why Suya sing* 1987).

O resultado principal é que o texto do etnomusicológo reflete o pensamento e a prática musicais da cultura que representa.

Bohlman também se pergunta se os cânones etnomusicológicos dentro da cultura ocidental, a auto-reflexão, e a autocrítica poderiam livrar a etnomusicologia do seu caráter ocidentalizante. Embora ele não dê nenhuma resposta definitiva, afirma que a etnomusicologia moderna teve a tendência de desafiar os próprios processos da canonização, por estabelecer um abismo entre a "nossa" música e a do Outro, processos esses que permitiram aos pesquisadores sentir-se à vontade simplesmente com música "não-ocidental" como o seu objeto de estudo. Esta reflexividade permitiu, então, repensar quais deveriam ser os caminhos mais realistas da etnomusicologia da década de 80. De um modo geral, foi quando houve um consenso de que o objetivo primordial da etnomusicologia era o de procurar entender e penetrar as práticas e pensamentos musicais percebidos pelos próprios participantes. Daí, aparece o reconhecimento da etnoteoria e da etno-estética, e da importância da narrativa etnográfica da pesquisa de campo, já mencionada. A decodificação dos aspectos mais salientes de uma teoria nativa foi elaborada, pela primeira vez entre os etnomusicólogos, por Hugo Zemp em sua tese de doutorado (1971) sobre a cultura dan da Costa do Marfim. Mais tarde, o mesmo Zemp publicou artigo sobre a taxonomia nativa dos instrumentos musicais entre os are'are e sua conceitualização teórica. Este tipo de preocupação êmica floresceu, mesmo, a partir dos anos 80. O livro de Feld sobre os kaluli da Nova Guiné (Papua) (*Sound and sentiment, birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression*) é um modelo interdisciplinar, no sentido de utilizar, não só o estruturalismo de Levy Strauss, a antropologia simbólico-interpretativa de Geertz e a lingüística, mas também todo o conceito da ornitologia kaluli e a sua correspondente ecologia e mitologia. E o estudo acaba enfatizando a relação analítica do discurso sonoro e do discurso sobre este último, e a importância da análise da performance.

Outro fator da evolução conceitual tem a ver com a dinâmica da própria definição da etnomusicologia. Já, pouco a pouco, nos últimos 15 a 20 anos do século XX, ela deixa de ser vista, em geral, segundo a natureza do seu objeto de estudo (música primitiva, não ocidental ou "extra-européia", tradicional, folclórica, popular, de tradição oral) e mais de acordo com os seus critérios teóricos e metodológicos: música como um fato social, e etnomusicologia, mais do que o estudo da música na cultura e como cultura, e sim como um dos elementos primordiais geradores de cultura expressiva (ref. Artigo de Steven Feld sobre estrutura musical como estrutura social, de 1984).

Agora, passemos a algumas referências históricas sobre a interdisciplinaridade na musicologia.

Nos seus famosos "desafios à musicologia", o professor Joseph Kerman (*Contemplating Music*, 1985) dedica um capítulo à etnomusicologia e "musicologia cultural" (este último termo, um tanto infeliz, tinha sido proposto, em 1968, por Gilbert Chase numa das conferências inaugurais do doutorado em musicologia na Universidade da Cidade de Nova Iorque, intitulada "Musicologia e as ciências sociais", publicada no livro *Perspectives in Musicology*, Norton, 1972). Nesse capítulo, Kerman parece interessado somente em contestar os possíveis modos com que os métodos etno-históricos e etnomusicológicos poderiam ser aplicados ao estudo da música erudita ou culta ocidental. Apesar de reconhecer a existência de "reiteradas tentativas... de tratar da música erudita ocidental em termos de história social e cultural" (p. 170) (de Curt Sachs até Leonard Meyer), o que não é bem semelhante à posição de Gilbert Chase em relação às ciências sociais, Kerman acredita que a falha relativa da aplicação da pesquisa etnomusicológica à música ocidental proveio, sobretudo, da sua incrível, mas real, convicção de que "a música ocidental é mesmo diferente demais de outras músicas, e seus contextos culturais diferentes demais de outros contextos. Não especifica, no entanto, a que outras músicas e outros contextos estava se referindo, provavelmente à música ocidental de um lado, e às do resto do planeta, de outro! Além disso, ele afirma que a musicologia foi, tradicionalmente, uma aliada das humanidades e não das ciências sociais, se bem que reconhece que "os estudiosos humanistas de hoje estão aprendendo muito das ciências sociais". Contudo, na sua opinião, os musicólogos devem evitar concluir qualquer coisa diretamente das ciências sociais nos seus estudos da música

ocidental. A razão um tanto simplista, invocada para apoiar essa sua opinião, refere-se à suposta falta de "resultados uniformemente excelentes [magníficos] no que se refere às músicas não-ocidentais, conforme testemunha a prolongada polarização dentro do campo da etnomusicologia". Portanto, temos, aqui, uma visão bastante condescendente e uma falta evidente de compreensão da história ideológica da etnomusicologia. Finalmente, o Professor Kerman alude às possíveis direções que essa tal de "musicologia cultural" poderia tomar, quando afirma: "Hoje em dia, há novas oportunidades para iniciativas em 'musicologia cultural', mas estas poderão tomar um curso diferente daquilo que Chase antecipava" (p. 181). Com certeza, se a etnomusicologia representava, na década de 80, um desafio à musicologia, Joseph Kerman falha de forma extrema em identificar o desafio e a sua possível solução, em parte por causa da sua visão preconcebida e tendenciosa do desenvolvimento histórico e ideológico da etnomusicologia a partir dos anos 50.

Desde o fim da década de 60, a musicologia (vista de forma abrangente) tem reconhecido a necessidade da interdisciplinaridade. Já em 1968, um dos mais influentes musicólogos norte-americanos, Paul Henry Lang, embora nascido na Hungria e educado na Europa, lamentava o isolamento da musicologia e a distância que tinha aumentado entre a disciplina e o ambiente cultural no qual ela existe, ou seja, o seu contexto histórico-cultural. No ensaio "Musicologia e disciplinas afins" (em *Perspectives in Musicology*), ele afirma: "Estamos todos de acordo que a musicologia precisa da assistência, não só das humanidades, mas das ciências naturais e sociais..." Também declara, enfaticamente, que, se o estudo musicológico se limitar à música em si, acabar-se-á pesquisando somente a metade da sua história. Refere-se, também, ao notável talento musicológico norte-americano, e faz votos de que seja mais "organizado, a fim de conseguir uma base mais institucionalizada e mais interdisciplinar". De um modo geral, pode-se dizer que o seu desejo foi realizado, já que, hoje em dia, não há trabalho musicológico criativo que não seja baseado em algum aspecto de procedimento inter ou multidisciplinar, quer seja hermenêutica, exegética, ciência política (especialmente, a economia política da música, que Jacques Attali associa com ruído, e a economia política da paixão, associada com o tango argentino por Martha Savigliano), a antropologia social ou cultural, e outros tantos ramos antropológicos (antropologia da emoção, das artes

performativas, e, especialmente, a antropologia da música e a antropologia musical). A resposta de Paula Henry Lang à sua própria pergunta "até que ponto pode-se dizer que a etnomusicologia tem justificação e significado, qual é seu grau de valor científico?" revela uma visão surpreendentemente obtusa da disciplina: "nada mais que uma ferramenta pseudo-intelectual para aquela vaga irmandade inter-racial que qualquer pessoa decente patrocinaria naturalmente..." e "A cultura primitiva é nossa contemporânea, mas há uma probabilidade de que ela possa refletir certos aspectos das fases anteriores das culturas elevadas, de modo que nela se pode ler algo do nosso próprio passado onde outros documentos falham..". Mesmo naquela época, esse tipo de pensamento unilinear-evolucionista já estava sendo questionado muito seriamente. Na verdade, já em 1968, os etnomusicólogos haviam definido, mais ou menos, o seu campo como o estudo da música na cultura e como cultura, integrando a musicologia (entendida como o estudo formal dos fenômenos sonoros) e a etnologia, considerando, não só a composição musical como processo, mas também os usos e as funções da música, os aspectos comportamentais do fazer musical, a música e o comportamento social e como comportamento simbólico, a estética e a inter-relação das artes, a sinestesia [sensação secundária, despertada por outra, vinda por outro sentido] e as modalidades intersensuais, e as relações música-história cultural, música-dinâmica cultural (Ref. MERRIAM, Alan, *The Anthropology of Music,* 1964). Embora a etnomusicologia fosse ainda definida pelo seu objeto de estudo principal, ou seja, as músicas de tradição oral de sociedades não-ocidentais, e as chamadas músicas folclóricas ou, pior, "étnicas", ela, pouco a pouco, veio a ser concebida como uma abordagem holística ao estudo de qualquer tradição musical.

Acho que o reconhecimento, cada vez mais generalizado durante a década de 70, da importância do estudo dos sons "humanamente organizados" e da humanidade "sonoramente organizada", como dizia John Blacking (*How Musical is Man?* como, quanto, quão, até que ponto) teve um impacto definitivo sobre a tomada de consciência da importância da interdisciplinaridade. Também a preocupação universalista dos anos 70 contribuiu para esse impacto, ao considerar-se a música como atividade e expressão específica da espécie humana, ou seja, os universais da música. Apesar da grande maioria dos estudos etnomusicológicos individuais dizerem respeito a grupos

ou comunidades culturais específicas, coloca-se a possibilidade de existirem denominadores comuns do fazer musical, que transcendam a especificidade cultural e que, portanto, poderiam constituir-se em universais. Para tanto, faz-se apelo a uma diversidade de métodos e teorias, incluindo a antropologia interpretativo-simbólica de um Clifford Geertz, os modelos analíticos da lingüística contemporânea e a psicologia cognitiva. Da mesma forma, com a nova curiosidade dos anos 80 sobre o que Blacking chamou de "biologia do fazer musical", os etnomusicólogos se juntam aos psicólogos, neurologistas, educadores musicais, executantes, e outros tantos, para tentar descobrir o papel dos sons nas funções cerebrais e fisiológicas de um modo geral. O tema música e possessão espiritual e transe também foi bastante estudado nessa época. Gilbert Rouget, no seu livro *La musique et la transe (Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession,* 1a. ed., 1980) procura articular uma teoria da função da música nesse fenômeno. No capítulo sobre o "Mecanismo estranho", o autor resume e avalia as várias explicações teóricas sobre a função que a música poderia exercer na ativação do transe. Examina e rejeita as conhecidas teorias neurofisiológicas de Needham (1967) e Neher (1961, 1962), entre outros, sobre a relação entre a percussão (especialmente os tambores) e a possessão, e a alteração das ondas alfa do cérebro por certos estímulos rítmicos em certos níveis de freqüência. Os argumentos de Rouget contra essas teorias assinalam o fato de que as condições de experimentos em laboratório, que revelam moldes comportamentais pouco comuns sob o estímulo de sons intermitentes, não podem ser da mesma natureza que as dos transes de possessão. Rouget afirma que "os estímulos sonoros, de forma e intensidade regulares, utilizados em laboratório, têm muito pouco em comum com os estímulos, sempre variados e renovados, que são as baterias de tambor, como se tocam em sessões de possessão". A hipótese de Neher afirma que comportamentos semelhantes ao transe ou à possessão ocorrem quando se tocam tambores na freqüência de 4 a 12 ciclos por segundo (em outras palavras, em tempos entre 240 e 720 MM por semicolcheia, com a semínima sendo igual à extensão entre 60 e 180 MM). Uma tal extensão, bastante incrível, poderia significar o absurdo de que, "cada vez que se toca um tambor, ou quase, poder-se-iam presenciar convulsões". Para o que corresponde à África negra, se as freqüências de 8 a 13 ciclos por segundo fossem

exatas, os africanos estariam em transe 365 dias por ano! A conclusão é que nenhuma "teoria válida nos permite acreditar que a provocação do transe poderia resultar dos efeitos neurofisiológicos dos sons...". Portanto, a teoria do condicionamento sócio-cultural parece mais importante, e também o caráter psicológico das interpretações de gente como Jean Rouch ou Kwabena Nketia. Rouch considera a mensagem musical da música de possessão como um sinal com um impacto psicológico forte, e Nketia considera a música e a dança, juntas, como elementos poderosos, capazes de promover um estado emocional favorável ao transe. Este componente psicológico-emocional do transe (de certa forma, semelhante à "ação moral" da música de J. J. Rousseau) foi pouco estudado na etnomusicologia, mas representa um dos aspectos fundamentais para se conseguir elucidar o lugar da música neste estranho mecanismo.

Dada a extrema variedade das relações entre música e transe, Rouget acaba reconhecendo que é "extremamente difícil formular uma regra". Sua "teoria" foi mostrar que a função da música no momento decisivo de acionar o transe varia muito conforme o tipo de transe. No caso do transe de possessão, a música, sem dúvida, pode provocar o transe, não por razões misteriosas, como normalmente se acredita, mas de acordo com vários sistemas coerentes. O estudo do Rouget, portanto, precisou de abordagens interdisciplinares.

Entre outras áreas de pesquisa em etnomusicologia, que recorrem, necessariamente, à interdisciplinaridade, estão, por exemplo, as relações entre música e língua e música e ritual. As pesquisas sobre música e língua deram origem a uma vasta literatura interdisciplinar, que une pesquisa em musicologia, acústica, lingüística, estudos literários, filosofia, psicologia, e antropologia. Dentro dessa literatura, o mais interessante e promissor foi o potencial teórico da abordagem etnográfica relativa às interseções da língua e da música, ou de todo um contínuo da voz cantada e da voz falada. Por outro lado, a conceitualização do ritual como a "performance de seqüências mais ou menos invariáveis de atos e expressões formais, não inteiramente codificados pelos próprios executantes/participantes", conforme o estudo de Roy A. Rappaport (*Ritual and Religion in the Making of Humanity*, 1999), facilita o estudo interdisciplinar referente à música e o ritual, já que estes são considerados, sobretudo, a partir das suas dimensões dinâmicas de performance. Neste tipo de estudo híbrido, penetram abordagens semióticas,

estruturalistas, cognitivas, hermenêuticas, históricas e práticas, entre outras, que contribuem para uma teoria muito mais ampla. Quem conhece, por exemplo, a literatura histórica e antropológica sobre o candomblé baiano, sabe o quanto a parte musical da cultura religiosa foi negligenciada pelos historiadores e antropólogos, por falta de conhecimento da teoria sócio-cultural da música. No entanto, nos meus estudos de música e ritual no candomblé, sempre adotei a posição de que não se podem entender os significados dos códigos sonoros, sem considerar os sistemas de crenças e práticas. Estes requerem estudos aprofundados, abrangendo, desde a história da religião, a sociologia dos grupos e comunidades religiosos e a mitologia, até a cozinha e a botânica sagradas. Além disso, é, sobretudo, a partir da etnografia da performance ritual e musical, que se pode articular de que forma a organização sonora e corporal dessa performance contém a chave dos significados atribuídos a essa relação fundamental entre música e ritual.

Os passos da etnomusicologia dos últimos 25 anos nos levam à conclusão geral de que a interdisciplinaridade, que era, desde o princípio, o elemento primordial da própria constituição da etnomusicologia, passou a uma fase de evidente maturescência. No entanto, ainda há a necessidade de precaver-se, para poder conseguir um equilíbrio adequado entre as várias disciplinas, e não esquecer que a música da antropologia, a música da sociologia e a da lingüística têm sua razão de ser, mas não são etnomusicologia.

O LUGAR DO ETNOMUSICÓLOGO JUNTO ÀS COMUNIDADES PESQUISADAS: "DEVOLUÇÃO" DE REGISTROS SONOROS COMO IMPERATIVO CIENTÍFICO

Carlos Sandroni

O "lugar" do etnomusicólogo é tema que pode ser pensado sob diferentes ângulos: seu lugar na sociedade, na universidade, nas ciências musicais e/ou sociais... O ângulo que gostaria de escolher, nesta oportunidade, diz respeito ao lugar do etnomusicólogo junto às pessoas com quem desenvolve seus trabalhos de pesquisa. Em particular, desejo refletir sobre o papel que desempenhamos junto a elas, como detentores de registros sonoros, sobre cujo conteúdo possuem direitos morais.

A necessidade de antropólogos e etnomusicólogos devolverem os registros que fazem junto às comunidades ou pessoas que estudam vem sendo, já há algum tempo, enfatizada como um imperativo ético de seu trabalho. Este imperativo pode ser caracterizado como puramente ético, partindo do princípio de que os informantes, como foi dito, possuem direitos morais sobre sua imagem e suas produções intelectuais (entrevistas, falas, contos, músicas) e, portanto, devem ter acesso ao uso que se faz delas. Pode ser caracterizado, também, de um ponto de vista pragmático, segundo o qual o pesquisador que faz uso indevido do que recolheu, ou que não presta satisfações a seus colaboradores, estaria fechando as portas destes colaboradores, e do círculo em contato com eles, para pesquisas futuras.

Mas o ponto que gostaria de enfatizar, aqui, não é puramente ético, nem ético-pragmático; é propriamente científico. Com base em minha experiência com um acervo de gravações obtido em 1938 no Nordeste do Brasil, gostaria de argumentar a favor da importância da devolução de registros sonoros obtidos na pesquisa etnomusicológica, como ferramenta para o avanço desta mesma pesquisa.

Note-se que o que pretendo não é argumentar, por vias indiretas, a favor de uma atitude ética, usando outro tipo de argumentos pragmáticos, segundo os quais, agir eticamente seria, simplesmente, a atitude mais recompensadora do ponto de vista dos resultados

científicos. É preciso lembrar que a noção de que "não se deve plagiar idéias" faz parte da ética científica também, e ela não tem despertado tantos debates e polêmicas quanto aquelas que envolvem a relação dos pesquisadores com as comunidades. Provavelmente, uma das razões disso é que, no caso do plágio de idéias, os prejudicados são, também eles, pesquisadores, que dispõem de meios de controle eficazes sobre o que fazem seus pares, o que nem sempre acontece no outro caso. Mas, se é bastante evidente que a condenação do plágio também possui vantagens puramente científicas, estimulando o surgimento de novas idéias, a ninguém ocorreria dizer que é somente por causa de tais vantagens que não se deve plagiar. Não parece tão claro que vantagens científicas também estejam associadas à devolução de informações à comunidade, e é por isso que talvez não seja inútil enfocar a questão por este prisma.

Este tipo de questão era, certamente, menos premente no tempo de Malinowski, ou do que Geertz chama de pesquisa "mim antropólogo – você nativo" (GEERTZ, 2001, p. 91). Naquele então, a distância que separava o pesquisador do informante parecia ser enorme, e só superada parcialmente, nos melhores casos, durante o trabalho de campo, que implicava um esforço financeiro e pessoal proporcionalmente grande e, por isso, necessariamente limitado no tempo. Nessas condições, é possível que o único consolo ético que restasse aos antropólogos fosse o de estar registrando amostras da diversidade cultural humana antes que elas desaparecessem. Pelas mesmas razões, era mais difícil aproveitar o potencial científico do retorno das informações. Mas hoje, como sabemos, as coisas mudaram. Com elas, têm mudado também os papéis dos etnomusicólogos junto a seus colaboradores; o que será exposto em seguida pretende contribuir com sugestões para nossa orientação nestes novos e cambiantes lugares.

Em 1938, o poeta e musicólogo brasileiro Mário de Andrade era o diretor do recém-criado Departamento de Cultura da Prefeitura Municipal de São Paulo. Como tal, enviou uma expedição, composta por quatro pesquisadores munidos de gravador, câmara de filmar e máquina fotográfica, entre os mais modernos da época, com o fim de registrar o maior número possível de informações sobre a cultura popular das regiões Norte e Nordeste do Brasil e, em particular, sobre sua música. A Missão de Pesquisas Folclóricas, como foi batizada, percorreu, durante cinco meses, os estados de Pernambuco, Paraíba,

Maranhão e Pará, trazendo para São Paulo cerca de trinta horas de gravações, duas horas de filme e mais de seiscentas fotografias, além de inúmeras anotações de pesquisa.

A Missão foi interrompida pelas reviravoltas da política brasileira, que derrubaram o prefeito de São Paulo, ocasionando a demissão de Mário de Andrade. Sua discípula Oneyda Alvarenga, no entanto, que era a diretora da Discoteca Pública Municipal, manteve-se no cargo e, nos anos seguintes, ocupou-se do vasto acervo reunido pelos pesquisadores paulistas. Ela tinha suas idéias sobre retorno à comunidade, expressas, por exemplo, no seguinte trecho:

> Em qualquer ciência (...), as pesquisas são feitas para serem divulgadas, aproveitadas, exploradas (...) por quantos delas saibam usar e delas necessitem para a construção de algo mais amplo e mais fundo, que converta os dados obtidos quase sempre com o auxílio da coletividade, em obra que reverta em benefício dela, de que ela possa usar largamente.

De fato, Oneyda devolveu à coletividade, na medida do que lhe foi possível fazer, os dados obtidos pela Missão, sob a forma de publicações e discos, que foram enviados a bibliotecas, universidade e instituições culturais no Brasil e no exterior. A única ressalva que tenho a lhe fazer – ligada à época e às condições em que trabalhou – diz respeito ao fato de que sua concepção de "coletividade" era demasiado estreita, confinando na categoria "nação" os abismos econômicos e sociais que ainda separam, por exemplo, musicólogos paulistas de pequenos agricultores do sertão pernambucano. (Note-se que um abismo parecido, o que separa o poeta paulista do seringueiro do Acre, foi tematizado pelo mentor de Oneyda, Mário de Andrade, no poema "Acalanto do seringueiro"; mas nem o mestre nem a discípula puderam tirar todas as conseqüências políticas deste tema para seu trabalho com a música tradicional).

Entre o final dos anos 1950 e o início dos anos 1980, o acervo da Missão esteve em completo abandono nos porões da Prefeitura de São Paulo. Depois deste período, pesquisadores paulistas redescobriram o acervo, que atualmente se encontra em condições de conservação adequada, e disponível para qualquer pesquisador que possa consultá-lo em São Paulo. No entanto, ainda não foi retomada uma política ativa de devolução do acervo à coletividade, nem mesmo nos moldes propostos por Oneyda Alvarenga.

No início de 1997, graças a uma Bolsa Vitae de Artes, fiz pesquisas no acervo da Missão em São Paulo, ao cabo das quais me foi permitido copiar duas horas de música. Em maio do mesmo ano, instalei-me na cidade do Recife (a primeira onde a Missão fez gravações) e, munido das duas fitas cassetes por mim obtidas, passei a procurar remanescentes dos informantes de 1938.

Um dos lugares onde procurei foi a pequena cidade de Tacaratu, no sertão pernambucano, onde a Missão havia gravado, entre outras coisas, cantos chamados cocos, ligados à dança do mesmo nome. Meus primeiros contatos, ali, foram uma senhora, então com oitenta anos, e dois assessores da Prefeitura da cidade. Nenhum deles tinha a menor notícia da passagem da Missão no local.

Li para eles a lista de nomes de informantes da Missão na cidade, que levava comigo. Justamente os dois últimos nomes que li despertaram reação em meus anfitriões: Raimundo Cunha e Tiburtino da Silva. Eles mostraram-se incrédulos: "Aonde você encontrou o nome deles?" Só então, pareceram dar-se conta do que eu já havia explicado desde o primeiro contato: que sua cidadezinha fora visitada, há sessenta anos passados, por uma equipe de pesquisadores, e que todas as informações, fotografias e gravações, então obtidas, encontravam-se depositadas em um Centro Cultural em São Paulo, a milhares de quilômetros dali.

O fato é que Raimundo e Tiburtino tinham sido célebres, em Tacaratu, como cantadores de coco, exatamente o gênero em que suas vozes tinham sido registradas pela Missão. Fui informado de que um dos filhos de Raimundo Cunha morava a cinqüenta metros da casa onde nos encontrávamos. Dirigimo-nos para lá imediatamente, e logo fui apresentado a Domingos Cunha, 70 anos, agricultor, casado com Dona Vitinha, pai de 17 filhos, avô de 52 netos. Mostrei a eles as gravações da Missão, feitas em Tacaratu, que levara comigo. Domingos Cunha é homem de pouco falar, pelo menos num primeiro contato, como foi aquele, mas sua reação à escuta das gravações foi muito eloqüente: ele se pôs a dançar ao som do gravador. Foi um momento de grande emoção, mas foi também um momento muito instrutivo. Segundo nos informaram depois, a dança do coco deixara de ser uma prática corrente em Tacaratu em meados dos anos 1970. O próprio Domingos Cunha não dançava o coco havia pelo menos vinte anos. Se, no nosso primeiro encontro, eu tivesse pedido a ele

para dançar, acho muito pouco provável que tivesse sido atendido. Sem o retorno das gravações, talvez um dia Domingos dançasse o coco em minha presença, mas provavelmente muito mais tarde e com menos vigor.[1]

O fato é que nossa presença em Tacaratu, trazendo uma parte do passado daquelas pessoas, despertou lembranças, comentários, associações de idéias, além de atos como cantar e dançar. Em particular, a presença musical, trazida pela fita cassete, agiu como um catalisador de atenções e um acelerador de reações.

Mais tarde, por sugestão minha, a Prefeitura de Tacaratu escreveu ao Centro Cultural São Paulo, solicitando o envio de cópias do material da Missão referente à cidade. O material chegou, ou pelo menos uma parte dele, e pude consultá-lo no local, numa visita subseqüente. Sem dúvida, é bom para a pesquisa (além de ser eticamente correto) que seja possível consultar o material sobre Tacaratu também em Tacaratu. Isto, pela simples razão de que é naquela cidade que este material pode, da maneira mais proveitosa, dialogar com o presente, e encontrar seu lugar como parte de um processo que se desenvolve no tempo.

Mas, se a Secretaria de Cultura de São Paulo enviasse cópias de todas as gravações da Missão para as prefeituras das cidades nas quais elas foram feitas, isto não seria senão a parte mais fácil do tipo de retorno que estou tentando defender aqui. Tal gesto, por mais necessário que seja, não teria, por si só, nenhuma utilidade, nem para a memória afetiva de pessoas concretas, nem para nosso conhecimento das músicas em questão. Pois é preciso saber a quem devolver: é preciso conceber a devolução como parte da pesquisa. As prefeituras, como é óbvio, não conhecem nem se comunicam, necessariamente, com as pessoas que, em cada caso concreto, se reconheceriam como herdeiras biológicas ou culturais dos cantores de 1938. Em alguns casos – talvez os melhores – estas pessoas tomam, elas mesmas, a iniciativa de procurar as instituições competentes. Na maioria dos casos, porém, a intervenção de um etnomusicólogo foi necessária para que o contato com esta parte do passado fosse reatado.

---

[1] Escrevi também sobre meu encontro com Domingos Cunha no artigo "Notas sobre Mário de Andrade e a Missão de pesquisas folclóricas de 1938".

Minha experiência com o acervo da Missão tem deixado claro (pelo menos para mim) que um acervo documental só tem a ganhar com uma devolução assim concebida. No que se refere à pequena fração do acervo da qual possuo cópia, escutar as gravações junto com pessoas dos locais nos quais elas foram feitas tem possibilitado corrigir, esclarecer e compreender grande quantidade de pontos obscuros ou mal interpretados pelos integrantes da Missão e pelas pessoas que trabalharam com o acervo em São Paulo.

Outro aspecto a considerar é que, embora estudos diacrônicos sobre continuidade e mudança sejam freqüentes na etnomusicologia, não estou seguro de que, nesses estudos, o chamado "ponto de vista nativo" tenha ocupado o lugar que merece, e que já vem ocupando quando se trata de estudos sincrônicos. Com relação a isto, o acervo da Missão ocupa uma posição privilegiada para estudiosos da música tradicional do Nordeste, pois, pelo menos no Brasil, não dispomos de muitas outras gravações capazes de conferir tal profundidade histórica, para grande parte das quais ainda existam herdeiros culturais ativos.

Nestas condições, qualquer estudo sobre continuidade e mudança que prescinda do diálogo com os referidos herdeiros estará passando ao largo de um ponto essencial. Em que medida o coquista ou o líder religioso do xangô pernambucano encontrará, nas gravações da Missão, mera curiosidade ou um elo de sua identidade cultural? Só há uma maneira de saber: possibilitar que ele escute estas gravações e, a partir desta experiência, entabular um diálogo sobre a música que é condição *sine qua non* da construção do saber etnomusicológico; neste caso, um diálogo com as conceitualizações produzidas pelas próprias comunidades sobre seus sentidos de história e permanência/ruptura no tempo.

Mencionei o xangô pernambucano, e este é um caso de particular interesse, pois alguns de seus líderes religiosos vêm participando ativamente da pesquisa sobre suas tradições musicais. O babalorixá Manoel do Nascimento Costa, líder de uma das casas de xangô mais tradicionais do Recife, integrou o Núcleo de Estudos de Religiões Populares da Universidade Federal de Pernambuco. Outro babalorixá importante na cidade, José Amaro Santos da Silva, é professor no mesmo Departamento de Música onde trabalho, e já escreveu alguns trabalhos sobre as tradições musicais de sua casa.

O relato de uma experiência vivida junto ao primeiro possibilitará esclarecer um pouco mais o assunto. Juntos, organizamos a gravação, num gravador multipistas ADAT, de uma grande festa para Orixalá em sua casa. Fiz uma pré-mixagem do resultado, da qual gostei muito, pois era possível escutar, com nitidez, partes que normalmente ficam submersas sob o som dos tambores, graças aos vários microfones empregados e à boa vontade dos solistas, que aceitaram cantar parados (ao contrário do que fazem habitualmente). Enviei-a a ele, que, para minha grande surpresa, expressou, embora delicadamente, severas restrições ao que ouviu, e propôs refazer a gravação, ou em outro dia de festa da casa, ou em sessão especial para isso, fora do ritual. Como Manoel nunca tinha ouvido a música de sua casa sob a forma de som mixado a partir de uma gravação multipistas, não é possível estar seguro se sua rejeição era devida à má qualidade da pré-mixagem, à má disposição dos microfones, ou ao tipo de som que resulta de uma gravação deste tipo; ou se, como afirmou o próprio Manoel, ela se deve ao fato de que, por acaso, naquela festa, muitas antigas iniciadas da casa não puderam comparecer, tendo como conseqüência uma performance de qualidade inferior ao normal. Mas o que é certo é que, sem que ele tivesse ouvido a gravação, estas questões nem ao menos poderiam surgir; e que respostas a elas só podem ser obtidas fazendo-se novas mixagens, novas gravações e escutando seus comentários sobre elas, e também mostrando as diferentes gravações e mixagens a outros participantes da casa. Percebe-se, assim, que a devolução de registros às comunidades onde foram feitos pode ser o eixo de todo um programa de pesquisas em etnomusicologia e que, através dela, podemos chegar a resultados sobre a estética e a imagem sonora que uma comunidade tem de sua própria música, virtualmente impossíveis de se obter por outras vias.

Cada vez que, em minhas pesquisas, tive oportunidade de mostrar a informantes gravações do acervo da Missão, referentes a uma prática musical a que eles estivessem ligados, o resultado foi, além de um impacto emocional (e, provavelmente, graças a este), um despertar de lembranças, associações e comentários que se revelaram extremamente úteis e que seriam dificílimos de se obter de outra maneira. Em alguns casos, tais comentários traziam esclarecimentos sobre práticas musicais do passado. Em outros casos, porém, o que traziam era a própria concepção "nativa" da relação com seu "passado etnomusicológico", para citar o título de um artigo

de Philip Bohlman[2]. Assim, ao abrir janelas para a visão dos informantes sobre o que, em suas práticas musicais, muda ou permanece – e por que muda ou permanece – tais comentários revelam-se de grande valia para a compreensão dos sistemas simbólicos atuais que governam tais práticas.

Para concluir, voltando a Tacaratu, sublinho que Domingos Cunha e sua família não possuíam nenhuma gravação da voz de seu pai, sogro, avô e bisavô. Na segunda vez em que estive na cidade, levei uma cópia da fita cassete para eles, que ficaram obviamente satisfeitos. Quem não ficaria? Quiseram até reunir-se a alguns irmãos de Domingos que, há muito, não vinham a Tacaratu, para uma audição coletiva e solene. Infelizmente, não pude estar presente a esta audição familiar, pois, nos meses seguintes, não poderia voltar à cidade. Se eu tivesse sido mais previdente do ponto de vista científico (e, diga-se de passagem, ético também), teria levado a cópia já da primeira vez e, quem sabe, assim teria evitado perder uma chance única para o meu trabalho de campo. Pois não tenho a menor dúvida de que, se tivesse podido estar presente nesta reunião familiar, certamente tão cheia de emoções e lembranças, teria aprendido muito – e aprendido coisas que, de outro modo, não aprenderia, ou que só aprenderia a custo de muito mais tempo e esforço.

Referências bibliográficas

BOHLMAN, Philip. Fieldwork in the ethnomusicological past. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. (eds.). *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. New York/Oxford: Oxford University Press, 1997, p.139-162.

GEERTZ, Clifford. *Nova luz sobre a antropologia*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938. *Revista do Patrimônio*, n. 28, p.60-73, 1999.

[2] BOHLMAN, *Fieldwork in the etnomusicological past.*

BAIÃO DE DOIS: COMPOSIÇÃO E ETNOMUSICOLOGIA NO FORRÓ DA PÓS-MODERNIDADE[1] (EM 6 PASSOS)

Paulo Costa Lima

Cultura não é apenas um modo de vida,
mas o todo das formas de vida, do
nascimento à morte, da manhã à noite
e mesmo em sonhos...
T. S. Elliot

Temos um dever para com a música: inventá-la
Igor Stravinsky

1. Quem vos fala

Quem vos fala descende de uma narrativa arcaica — que haja música! — narrativa essa que, a partir da Renascença (no Ocidente), ou seja, a partir da emancipação das classes médias, mais especificamente a partir do imaginário que elas constroem, privilegiando a noção de "outro" como fricção e ambigüidade entre os modos de vida dos servos e da aristocracia, interpõe a instância do indivíduo entre a música e o imponderável de suas causas, de forma que a noção e a imagem de compositor vai se construindo, especialmente a partir do Romantismo, assim como se ele fosse, além de uma consciência individual, uma espécie de antena de todas as outras consciências, meio mágico, meio herói, meio vidente, responsável, simultaneamente, pela manutenção e pela quebra da lei,

[1] No forró que estamos prestes a iniciar, há uma série de polaridades que serão personagens da dança. Num primeiro plano, é óbvio, composição e etnomusicologia, mas, logo a seguir, a fricção entre modernidade e pós, entre o nível da subjetivação (indivíduo) e o nível do outro, entre regulação e emancipação.

pelo fascínio e pelo estranhamento[2], aliado e transgressor das teorias da música — "À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor", disse Stravinsky (1942, p.65) — que porra de voz é essa? Estamos no hospício? Ou essa voz é, justamente, uma reverberação do "outro" que habita a composição, e a composição uma investidura transcendental, onde indivíduo e divindade, indivíduo e coletividade, indivíduo e si mesmo se encontram e se diferenciam? É pela via da relação com algum "outro" que a noção de identidade é capturada pelo processo composicional. E, dessa forma, é como se houvesse dois pólos no processo — um ético, que precede a realização do trabalho e o imagina, e o solicita, e que, de certa forma, está de fora do processo; e um "êmico", onde realmente habita o "outro que faz" da composição, na medida em que é capaz de tecer o que precisa tecer, realizando atos composicionais.[3] A construção desses pólos não se restringe ao indivíduo; eles são instâncias de natureza social e cultural.

---

[2] A noção de composição como estranhamento é muito característica do ideal de vanguarda no Século XX. Straus (1990, p. 7) observa que "tanto Schönberg como Webern faziam uso freqüente da imagem de uma viagem: viam-se como tendo saído de uma paisagem familiar para novos e estranhos caminhos". E, além disso, projetavam sobre a criação de cada obra individual, a responsabilidade de abrir novos territórios — "Linguagem usada é linguagem morta", Herbert Brün (*Futility*, 1964). Sobre uma recuperação da história, ainda pouco investigada, do "outro" musical na Europa, *Cf.* Middleton (2000, p. 59-63).

[3] Agora, nosso baião vai se complicando, na medida em que as noções de ético e êmico são transpostas para o cerne do fazer composicional. A criação que esse "outro" solicita ao compositor é socialmente determinada. Os materiais da música têm historicidade, diz Adorno (1980, p. 32). E ainda sobre a posição messiânica do imaginário da composição, *Cf.* Schönberg (1909-1910), *apud* Carpenter (1995, p. 5): "a arte é o grito de aflição expresso por aqueles que experimentam em primeira mão o destino da humanidade". Para uma visão brasileira da questão, *vide* Mário de Andrade, pela boca de Janjão, compositor brasileiro que é personagem do *Banquete*: "Só o artista inventa a humanidade, porque sendo *out-law*, extra-econômico por natureza, sem classe por natureza, sem povo por natureza, sem nação, o artista não deixa por menos: o que ele exige é a humanidade". Difícil imaginar compositores como Luis Gonzaga, Jackson do Pandeiro ou Gordurinha, envolvidos com esse tipo de carga messiânica, embora representem muito bem suas coletividades. O que acontece no Brasil, ou, pelo menos, nesse Brasil? Que espécie de "outro" se dirige, ou é invocado, aos/pelos criadores brasileiros?

2. Mas, afinal, que voz ouve a etnomusicologia? A quais desejos responde?

Em princípio, à mesma formação imaginária das classes médias, só que, aqui, pela vertente das viagens e da construção de relatos, tanto pela via do vetor etimológico da *"Civilization"*, onde a ênfase é mais no universal, no cosmopolita, uma agenda que, até certo ponto, beneficia o colonialismo, assim como a partir da admiração e exaltação do exótico, do diferente, do orgânico — pela via do vetor da *"Kultur"*. E há, ainda, junto com isso, a raiz mais propriamente científica, ligada à tradição do *Verstehen* de Dilthey, ou seja, em torno da noção de entendimento mútuo, de empatia (da qual o estranhamento é o grau zero), e mais afastada da idéia de controle instrumental da realidade, o *Erklären* das ciências naturais. Esses laços são estruturantes, na medida em que vinculam os fazeres de campo a agendas que os ultrapassam, sejam de interesses imperiais ou de comunidades científicas — agendas que, no caso da composição, repousaram sobre redes de patronato, sociedades de concerto, e mais recentemente, sobre os circuitos universitários.

Com relação à questão do "outro", bem sabemos que vossos "outros" não se restringem à imaginação de algum indivíduo criador, onde certamente existiram como antecipação e desejo, mesmo que em uma poltrona; eles também se escondem em grotões de todo o mundo, e exigem viagens, registros, ruminações e textos — sobretudo textos, processos composicionais da fala, adverte Seeger (1970), os verdadeiros cânones paradigmáticos da etnomusicologia, pontifica Bohlman (1992) — os textos, e não as músicas.[4] Ou seja, há um apelo (uma voz) na direção da escritura, da criação de textos. De

---

[4] Bohlman (2002, p. 118): "...não acredito que esteja claro para todos que os cânones paradigmáticos em etnomusicologia não são as músicas estudadas pelo *scholar* no campo, mas os textos criados por esses *scholars*". E ainda, (2002, p. 129): "Será que a etnomusicologia com seu interesse crescente pelo papel das palavras na ordenação da música, abandona a música propriamente dita?" Até certo ponto, há alguma correspondência com uma linha de pensamento composicional que considera a composição como atividade criadora abrangente, da qual os sons seriam o suporte apenas, Cf. Brün (1986), algo que ecoa uma atitude milenar, como a de Aristoxenus, para quem ritmo era fenômeno abrangente, recortando vários campos de atividade — música, versos, dança etc.

qualquer sorte, a distância e a tensão entre si mesmo e o outro, tema sobre o qual gira a história do vosso campo, está lá o tempo todo, (NETTL, 1992): como estudo comparativo de sistemas e culturas musicais, como estudo da música na cultura ou como cultura (redefinição que busca se afastar desse passado comparativista, a partir dos anos 50 e almeja uma imersão emancipada) e como estudo de uma cultura musical do ponto de vista de um *outsider* (orientação mais recente, que permite o enfrentamento de qualquer coisa, inclusive da própria Europa cultural, desde que vista com olhos de "outro" — nada impede que a etnomusicologia tome a composição de vanguarda como objeto de estudo).

3. Dois pra lá e dois pra cá.

O ensejo dessa dança surge da necessidade de focalizar, de forma conjunta, a questão da criação musical em nossos dias. Todo cuidado é pouco, pois, quando se somam essas duas metades caolhas, composição e etnomusicologia — uma fincada no processo do compor e incapaz de enxergar a diversidade plantada no mundo, e às vezes embaixo de seu nariz, outra condenada a ver tudo de fora, sem conseguir uma vivência êmica do próprio processo que almeja captar, a criação — o resultado pode ser tragi-cômico.

O ruído presente na tensão entre concepção de cultura como "Civilization" ou como "Kultur" também reverbera na relação entre os dois fazeres. Enquanto a composição, com sua vocação teleológica, esteve sempre fincada à primeira, a etno, como perspectiva do "outsider", privilegia a observação participante dos modos de vida, e reprime, justamente, a capacidade de interferir com a criação de música (composição) em nome da capacidade de imersão e de tradução do fenômeno em textos.[5] Não reprime, pelo menos da mesma forma, a execução, que, muitas vezes, é encarada como ferramenta de aproximação. Essa isenção metodológica com relação à criação talvez contribua para entronizar essa dimensão composicional como voz "autêntica" dos sujeitos, fazendo ecoar um preceito ocidental. Será que essa visão asséptica da imersão não é uma quimera, e a firmeza dos caminhos de criação das culturas não é

[5] Ou já existiriam etnomusicólogos que criam músicas dos contextos que estudam, de forma mais autêntica do que os nativos?

muito mais estável, e incontaminável, do que se imagina? Será que o desafio de criar músicas do contexto não poderia ser uma valiosa ferramenta de aprendizagem? [6]

Às três modalidades de definição da etnomusicologia correspondem, grosso modo, três tempos de relacionamento entre os dois fazeres.[7] No primeiro tempo — comparativista do lado de lá — predomina, do lado dos compositores e teóricos, uma reação esquiva, de negação e descaso com relação ao próprio objeto de atenção da etnomusicologia. Hanslick, pai do formalismo em música, cujas idéias tanto reverberaram na teoria musical do século XX a partir do chamado paradigma organicista-estrutural, diz com todas as letras:

> Quando os indígenas das ilhas dos mares do sul se põem a bater ritmicamente pedaços de metal e de madeira, proferindo ao mesmo tempo gritos incompreensíveis, estão fazendo uma música natural que, no entanto, não é música. Mas aquilo que um camponês do Tirol, que evidentemente não tem a menor noção de arte, canta, é música artística absoluta. (HANSLICK, 1986)

Schönberg confirma essa atitude, ao considerar primitivas as músicas baseadas em ritmo. São agendas distintas, quase incompatíveis, portanto.[8]

Num segundo tempo ou modalidade de interação, vamos ter a busca da imersão emancipada e a descoberta estarrecedora de que a atividade criadora, nas culturas visitadas, ultrapassa os

---

[6] A vizinha do lado, a etnocenologia, apoiada, talvez, no fato de que a teoria do teatro nunca esteve do lado de fora da própria atividade, como a teoria da música, vem buscando se constituir como estudo do "outro", justamente a partir da perspectiva da criação, pelo viés da espetacularidade — Cf. Bião (1998).

[7] Estamos falando de tempos simbólicos e não cronológicos; tempos que podem se interpenetrar, como, aliás, acontece.

[8] Embora haja uma curiosa contradição, que, aliás, permanece daí em diante: é o papel da teoria (musicologia sistemática), tanto na empreitada comparativista como na negociação criativa com o passado, feita pelos compositores; papel que continua sendo desempenhado pela análise musical (quando utiliza categorias éticas, ou seja, quase sempre) em interface com a etnomusicologia ou com a composição.

limites impostos pelas categorias ocidentais de música, estética ou criação. Do lado dos compositores, o segundo tempo é marcado pela descoberta da possibilidade de que os diálogos interculturais possam ser relacionados à agenda central da vanguarda — possivelmente transformando-a. Não que as trocas e hibridizações estejam sendo inventadas aí, já que constituem processos essenciais para a construção da própria *mainstream* musical do Ocidente. A novidade, agora, é a vinculação ao ideário da vanguarda, já prenunciada pelo interesse de Debussy com relação ao Oriente, e materializada pelo papel desempenhado por Bartok.

Esse é um tempo cheio de temas e de trajetórias, que ainda está longe de ser apropriado conjuntamente pelos dois territórios, e que pode ser exemplificado por uma série de horizontes temáticos em torno de diálogos a partir de:

a) colagens e empréstimos[9];
b) apropriação/reconstrução de concepções e atitudes filosóficas[10];
c) interpenetração de materiais;
d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.[11]

O terceiro tempo é onde estamos: o painel de áreas geográficas avançou consideravelmente, os processos de mundialização de tudo

---

[9] Colagens e empréstimos existem desde sempre. No século XX, alimentam a linha composicional de inspiração folclórica, trabalhando no âmbito de uma certa recomposição das tradições românticas. Mas também podem ser recursos específicos de construção musical da vanguarda, tal como em *Telemusik* (1996) de K. Stockhausen, que evoca uma multiplicidade de contextos de música étnica e popular. Vale lembrar, ainda, no âmbito local, os *Quodlibets* de Ernst Widmer.

[10] Esse horizonte é bem exemplificado por alguns trabalhos de Cage, *Ryoanji* (1983), por exemplo, que não busca qualquer proximidade sonora com o Oriente, apenas invoca a imagem de um jardim de pedras japonês, como forma de propiciar alguns eventos inspirados a partir dessa disposição.

[11] Esses dois últimos horizontes são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma "intensificação" do penúltimo. Ambos os horizontes são muito caros aos "Compositores da Bahia", e podem ser exemplificados por trabalhos de Widmer, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e este que escreve.

se intensificaram, e paira no ar a necessidade de uma visão da criação musical em novos termos.[12]

Cada um dos tempos delineados traz questões de grande interesse, que envolvem discussões vibrantes, tais como: a) a questão de princípios universais de organização musical versus pensamento êmico estético ou musicológico; as formas de sistematização do material musical; b) a questão da vinculação entre a criação e a perspectiva (ou ausência de perspectiva) autoral; c) o recorte dos campos de significação musical (a abrangência e as especificidades); d) as pulsações entre permanência e inovação; e) as negociações, trocas, hibridismos, apropriações; f) o diálogo das identidades, ou, para alguns, a guerra das identidades.

4. Liquefação de critérios

É preciso ter em mente que composição e etnomusicologia são, elas próprias, formatos culturais, e respondem às transformações do mundo em que vivemos; elas não estão à margem ou acima do fenômeno cultural, mas totalmente engalfinhadas em seu burburinho.

Para Robert Morgan, "quando todas as músicas se tornam aceitáveis, então todos os critérios se tornam irrelevantes". Viveríamos uma época, uma "cultura", que passou a considerar qualquer atividade musical como igualmente merecedora de aceitação.[13] Ora, essa mesma idéia pode ser entendida pelo seu lado negativo, ou seja, nenhum tipo particular de atividade musical é considerado com valor suficiente para funcionar como um modelo a ser seguido. Isso nos colocaria diante de um paradoxo: a construção de diversidade (bandeira da etnomusicologia, e também da composição, no sentido de que o que ainda não aconteceu é aliado da diversidade) levou à destruição dos critérios, ou, pelo menos, da qualidade dos critérios. A busca da diversidade precipitaria uma espécie

---

[12] O qüiproquó deste terceiro tempo tem vários lados. Um deles é a perplexidade que empreitadas distintas por definição — uma orientada na direção do olhar científico (Wissenschaft), outra na direção da criação de universos estipulados de sentido, analógicos, artísticos, composicionais —, agora se deparem com o desafio comum de dar sentido a esse campo abrangente, que é o da criação.

[13] O autor não está falando da agenda da mídia, e sim, provavelmente, de um plano ético (no sentido filosófico), idealizado, que não deixa de ter influências concretas, por exemplo, via *world music*.

de barbárie, já que é difícil pensar em ausência de critérios como civilização. Desafiadas, conjuntamente, pela liquefação dos critérios[14], composição e etnomusicologia se vêem entrelaçadas pela questão maior da criação musical.

5. *Bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália

Um indício inequívoco desse entrelaçamento é o fato de que o verbete "composition" do prestigioso GDMM (2001), reduto tradicional de compositores e teóricos da *mainstream*, ter sido confiado a um etnomusicólogo, Stephen Blum, da Columbia University. O que isso significa? Significa, certamente, o amadurecimento da consciência de uma multiplicidade estonteante de

---

[14] a) Podemos associá-la ao eclipse gradual do pensamento radical da música de vanguarda do século XX e às manifestações ditas pós-modernas — no bojo do **desminlinguamento das teleologias**; b) Podemos associa-la à própria construção do **painel das músicas do mundo** — meta e missão da etnomusicologia; c) Ou ainda, no âmbito da teoria da cultura, à concepção dialógica de cultura, que partindo de Bakhtin — **cultura como um diálogo** aberto e criativo de subculturas, insiders e outsiders — vai até a visão propriamente desconstrucionista dos dias de hoje; d) Outra associação possível é com a **multiplicação dos tipos de discurso teórico-analítico** em música. De um núcleo duro, estrutural, organicista, envolvendo análise schenkeriana, motívica e teoria dos conjuntos na década de 70, caminha-se para um elenco razoável de enfoques, que vão desde a ignição de um novo entendimento das temporalidades, até a convocação da fenomenologia, passando pelo cultivo de ressignificações da teoria através do cognitivo, ressignificações da teoria através da teoria crítica, da narratividade, entre outras. Assim como com a diversidade das músicas, a diversidade dos discursos levanta a questão da irrelevância dos critérios...; e) De forma ainda mais ampla, essa liquefação de critérios dialoga com a **fragilidade de todas as grandes narrativas estruturantes da modernidade** — do patriarcalismo à hegemonia nacional, da teleologia do desenvolvimento econômico e social ao ideal de formação do espírito (Bildung), da estabilidade e autonomia dos textos (sustentada pela cumplicidade da oposição representada pelos contextos) ao poder de explicação e de libertação do discurso científico. Os exemplos se multiplicam, e talvez possam ser sintetizados por esse traço, tão característico, de valorização do gozo individual — registrado como hedonismo ou presenteísmo pela literatura pós-moderna —, gozo este, cuja legitimidade parece previamente assegurada em nosso tempo. Os gozos se multiplicam, ao mesmo tempo em que desaparecem os critérios gozosos.

processos de criação de música, espalhados por todo o planeta, e a impossibilidade de entregar essa tarefa à visão setorizada, parcial (diz essa nova consciência) de compositores e teóricos, agora restritos, naquele dicionário, ao âmbito de verbetes como *serialism, twelve-tone technique* ou equivalentes — ou seja, um realinhamento de poder. Mas significa, também, que é preciso re-problematizar o pensamento sobre criação musical.

Estamos diante de um novo desafio epistemológico: quais as categorias que marcam o campo da criação musical, visto da perspectiva da imensa biblioteca de informações de que hoje dispomos, e ainda, deixando a biblioteca de lado, da perspectiva dos modos de vida, eles próprios, e dos processos de fabular músicas? A pergunta sobre o que vem a ser o campo composicional sempre foi incômoda e escorregadia. A maioria dos verbetes sobre composição não consegue ultrapassar algumas páginas, colocando à vista uma certa angústia de não se saber direito o que dizer.[15] Imagine quando *bagpipes*, China, Peru, Gregório I, Candomblé e Austrália precisam fazer sentido juntos? Quais as categorias capazes de produzir articulações relevantes da informação disponível, e, além disso, representativas do próprio processo de criação/composição? Principalmente, porque a escolha do que é relevante ou não esbarra no próprio processo de liquefação de critérios. Esta é a pergunta que ilumina (ou obscurece) os próximos passos do desafio ora visualizado.

No verbete do GDDM (2001), a seqüência de tópicos já nos fala dessa dificuldade. É um conjunto um tanto esdrúxulo. Há uma linha inicial, que estabelece a ótica desejada. Começa com os "gêneros e repertórios", passa para a relação, considerada necessária, entre "criação e ritual", e daí para os "mitos" e cosmologias; mergulha em "terminologia e teoria" e arredonda com "recursos composicionais", tudo isso numa perspectiva de mundo. Em todo esse percurso, a estratégia recorrente é mais ou menos semelhante: as afirmações que vão sendo construídas apontam para certas noções, que são possíveis categorias da nova abordagem — o texto é costurado por *flashes* de

[15] Na edição anterior do GDDM — (LINDLEY, 1980) — inicia registrando a dicotomia entre coisa e processo, embutida na palavra composição, e mergulha numa longa viagem etimológica. Quando emerge, perfila características do processo criativo de Bach, Mozart, Beethoven, Wagner e Webern, e pronto. Acabou-se o verbete.

informação sobre os sete cantos do mundo, mostrando a complexidade da própria tentativa de estabelecer um discurso de síntese sobre o campo.[16] De repente, porém, não mais do que de repente, a linha de construção se evapora e esbarramos com o sexto tópico — "contraponto". Daí em diante — "obras, estilos e idéias" e "modernidade" —, retornamos para o conforto ou desconforto da tradição ocidental, ou quase isso. O texto dedicado a "contraponto" é uma narrativa histórica do pensamento ocidental, com direito a Machaut, Zarlino e Glareanus, porém – pasmem – sem nenhuma menção a tantas e tantas tradições contrapontísticas não ocidentais. A seção seguinte, "obras, estilos e idéias", vai da mesma maneira, leva a narrativa de Schütz até Liszt. O resultado geral, calcado em *insights* de fina inteligência, não escapa da sensação de um monstrengo de duas cabeças.

Mas é para além da estrutura de tópicos, na direção das noções cristalizadas como categorias do olhar sintético dirigido às músicas do mundo, que nossa atenção repousa. Que espécie de construtos Blum vai costurando em seu verbete? Quais as perspectivas que eles permitem descortinar? De saída, a noção de "gêneros e repertórios", que podem ser vinculadas, tanto ao olhar descritivo, etnográfico, como ao olhar que busca os caminhos de construção autóctone das músicas, na medida em que são pontos de partida (limites e referências) para a geração de músicas. Todavia, o acento repousa, de forma mais enfática, sobre a orientação descritiva. Só mais adiante, nas seções de terminologia e de recursos composicionais, é que a idéia de "atos de composição" vai surgir — ilustrada a partir da música tonga, de tradição védica, do shi jing chinês e da Grécia antiga —, mobilizando termos técnicos para nomear os "componentes" ou "fatores de coordenação" do processo. E esses processos são de fazer, conformar ou mesmo receber as músicas — e nem sempre há interesse em falar sobre eles. Mais adiante, ainda, surge a noção de "modelos composicionais", com uma vasta gama de representantes — fórmulas, figuras, sons, intervalos, seqüências, ciclos ou sistemas.

---

[16] Não vale a pena esquecer que estamos numa enciclopédia, reduto conceitual e narrativo do Iluminismo europeu, e que este formato já significa uma escolha determinada de racionalidade. A encenação (no bom sentido) da diversidade, no verbete, precisa lidar com esse fator estrutural.

Recapitulando: **atos de composição**, que são **processos**, dentro dos quais é possível **nomear — componentes** ou **fatores de coordenação** —, além de identificar **modelos composicionais**, capazes de projetar **gêneros e repertórios**. Está aí uma visão de ciclo composicional — e o atestado de um arcabouço de teoria composicional como ponto de partida.[17] Entender o campo composicional como processo é fundamental para avançar no seu entendimento — não como universal, em busca de comprovação, e sim como uma abertura para a diversidade que cada contexto de criação irá promover – ou seja, preparados para a diversidade dos atos composicionais, para a diversidade de componentes e de fatores. Esta visão processual, que, espero, possa avançar com o diálogo das duas áreas, já é objeto de preocupação de diversos pesquisadores de teoria composicional — que, aliás, deveriam ter sido mencionados pelo verbete.[18] É o caso de Otto Laske (1991) e sua visão existencial/ cognitiva do ciclo composicional, como movimento entre quatro instâncias: os níveis das idéias, dos materiais, das implementações e da obra.

A estratégia de construir um esboço de processo, para que cada situação específica o preencha e altere de acordo com suas necessidades, parece promissora, na medida em que se prepara para aceitar como relevante qualquer coisa que a interação entre observados e observadores venha a produzir.

6. Conhecimento e Emancipação

O forró que a etnomusicologia e a composição estão dançando em torno da criação musical, numa perspectiva mundial, é um tema mobilizador, sobre o qual muito ainda teremos de fazer e de falar. Trata-se de um diálogo que tem potencial para provocar mudanças

---

[17] Diluída em trinta páginas do verbete, mas revelada por um trabalho de síntese.

[18] Impossível deixar de observar o absurdo da não inclusão de bibliografia produzida sobre composição nos séculos XVIII a XX por compositores. Um pesquisador do futuro, ao ler a bibliografia do verbete, encontrará apenas trabalhos de natureza musicológica. Os importantes escritos de compositores, tais como Koch, Matheson, Schumann, D'Indy, Schaeffer, Schönberg, Xenakis, Webern, Boulez, Cage, Babbitt, Brün, e, por que não, Ernst Widmer, Jamary Oliveira, Fernando Cerqueira, entre tantos e tantos outros, são simplesmente omitidos.

significativas em ambas as esferas, exigindo que ultrapassem os seus pontos de cegueira. Pontos de cegueira estes, que estão relacionados com o paradoxo mais abrangente que é o progressivo descolamento entre modernidade e racionalidade (tal como concebida no Ocidente) — tanto a tradução dos feitos musicais do mundo em textos (que se relacionam à tradição do Iluminismo), como a grande "causa" da invenção de novos sistemas.

Como ensinar composição, hoje, sem repetir a narrativa potencialmente empobrecedora da vanguarda européia do século XX? Como impedir o estudante de composição de contemplar e interagir com o radicalismo dos modos de vida musicais de tantos e tantos criadores, espalhados por todo o mundo, e ainda com a pulsação de uma agenda midiática globalizada?

Como conceber cultura, hoje, sem a vertente bakhtiniana de cultura como interação dialógica, como entidade aberta, onde vozes de dentro e de fora, de ontem e de hoje, de cima e de baixo, se misturam e se interpenetram numa polifonia de tempos e de lugares?

A pós-modernidade como forró coloca em evidência a liquefação dos critérios associados às narrativas mestras da modernidade. Mas, num jogo dialético, precisa resolver o problema de que a simples desconstrução de critérios acaba ameaçando o próprio potencial crítico da empreitada. O que fazer para que o conhecimento crítico comece diretamente pela crítica do conhecimento, concebendo "rupturas progressistas fora da idéia de progresso"?[19] Pela crítica, por exemplo, da hegemonia da razão ocidental, pela crítica da visão de um princípio único de transformação social, ou pelo cultivo da miragem do desenvolvimento, que equivale à miragem da entronização do conhecimento-regulação, "cujo ponto de ignorância se designa por caos, e cujo ponto de saber se designa por ordem".

Como caminhar na direção do conhecimento-emancipação em música, cujo "ponto de ignorância se designa por colonialismo, e cujo ponto de saber se designa por solidariedade?" Como fazer isto, sem investir na autonomia dos sujeitos, autonomia de criação, autonomia de modelos de entendimento? Como é que composição e etnomusicologia poderiam se libertar das amarras que as prendem ao

[19] Todas as referências desses dois últimos parágrafos são a Boaventura de Souza Santos (2000).

projeto da modernidade, em direção a uma noção de pós-modernidade que, longe de ser simplesmente celebratória, para usar a expressão de Boaventura de Souza Santos (2000, p. 29-31), seja, sobretudo, uma pós-modernidade de oposição?

Referências bibliográficas

ADORNO, T.W. *Philosophy of Modern Music*. Nova Iorque: The Seabury Press, 1980.

ANDRADE, Mario. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

ARISTOXENO de Tarento. *Elementa Rhythmica*. Tradução de Lionel Pearson (Org.). Nova Iorque: Oxford University Press, 1990.

BIÃO, Armindo. Etnocenologia, uma introdução. In: *Etnocenologia: textos seclecionados*. São Paulo: Annablume Editora, 1998.

BLUM, Stephen. Composition. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

BRÜN, Herbert. *My words and where I want them*. Londres: Princelet, 1986.

EAGLETON, Terry. *The idea of culture*. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HANSLICK, Eduard. *On the musically beautiful* (1981). Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1986.

LINDLEY, Mark. Composition. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980.

LASKE, Otto. Toward an epistemology of composition. *Interface*, Amsterdã, v.20, p. 235-269, 1991.

MIDDLETON, Richard. Musical belongings: Western music and its low-other. In: BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David (orgs.), *Western music and its other*. Los Angeles: University of California Press, 2000, p. 59-85.

MORGAN, Robert P. Rethinking musical culture: Canonic reformulations in a post-tonal age. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.) *Disciplining music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 116-136.

NETTL, Bruno. Mozart and the ethnomusicological study of Western Culture. In: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip (eds.) *Disciplining Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992, p. 137-155.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente*: Contra o desperdício da experiência. Porto: Edições Afrontamento, 2000.

SCHÖNBERG, Arnold. *Fundamentals of musical composition*. Londres: Faber and Faber, 1967.

_____. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*, CARPENTER, Patricia; NEFF, Severine (eds.). Nova Iorque: Columbia University Press, 1995.

SEEGER, Charles. *Studies in Musicology*. Los Angeles: University of California, 1977.

STRAUS, Joseph. *Remaking the past:* musical modernism and the influence of the tonal tradition. Londres: Harvard University Press, 1990.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1942.

TOURAINE, Alain. *Poderemos viver juntos?* Iguais e diferentes. Petrópolis: Vozes, 2003.

POLÍTICAS PÚBLICAS PARA A CULTURA NO GOVERNO LULA; UM BREVE COMENTÁRIO

Samuel Araújo

A nuvem espessa vista de uma janela carioca já seria desagradável se prenunciasse apenas um temporal qualquer, mas, à vista de acontecimentos recentes no hemisfério norte[1], ela se assemelha a uma metáfora de conseqüências profundamente mais graves. O tom algo sombrio desta introdução pode parecer inadequado a um debate em uma Salvador luzente e, quiçá, nutrindo alguma esperança após os indícios de mudança recém-manifestos nas urnas. No entanto, estamos tratando de políticas públicas em geral para a música e a cultura, e aí o quadro, se não chega a ser negativo, tampouco chega a ser alvissareiro, merecendo uma pausa para reflexão.

O propósito desta intervenção, de caráter ensaístico, é colocar em debate alguns fundamentos da elaboração de tais políticas e suas implicações, à luz de uma experiência de pesquisa em andamento[2] numa área da cidade do Rio de Janeiro de cotidiano marcado pela violência e pelo que certos comentaristas convencionaram denominar "exclusão social", mas que entendo como integração perversa ao capitalismo contemporâneo, pós-industrial e desterritorializado. Estabelece-se, aqui, um breve contraponto entre questões suscitadas pela mencionada pesquisa e por citações de um recente pronunciamento do Sr. Ministro da Cultura, em que propõe haver uma relação intrínseca entre cultura e desenvolvimento, deduzindo daí que o investimento em cultura, em sua acepção mais monetária, seria imprescindível ao pleno desenvolvimento econômico e social.

---

1 Atentados terroristas perpetrados na Espanha e Chechênia em 2004.

2 "Samba e coexistência; um estudo etnomusicológico", desenvolvida por equipe do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ entre outubro de 2003 e setembro de 2005, com aportes do CNPq, através do Edital Universal nº 01 de 2002. Em outubro de 2004, a pesquisa teve sua continuidade assegurada para o período entre janeiro de 2005 e dezembro de 2006, graças ao apoio da Faperj (projeto "Música, memória e sociabilidade na Maré") através do programa "Cientistas do Nosso Estado".

Procurarei elaborar em mais detalhe uma discussão em torno dos seguintes pontos: 1- a redução de processos histórico-econômico-sociais complexos a uma espécie de magia de grandes inovadores artísticos, notadamente aqueles que teriam conseguido "driblar" as limitações conjunturais, daí podendo advir uma conclusão apressada de que a "cultura" contribui para a superação e, em última instância, preenchimento do espaço ocupado pela violência e pela "exclusão"; 2- a limitação do tratamento de temas como "identidade", "diversidade" e "desenvolvimento" a um tipo de relativismo que se esquiva de um posicionamento positivo, procedimento talvez compreensível como postura acadêmica, mas de difícil sustentação na área de formulação de políticas; 3- referência constante à equação cultura = desenvolvimento, onde se insinua a vaga idéia de um não menos vago desenvolvimento sustentável, assentado sobre a indústria cultural, levando a uma questionável expectativa de melhoria de padrão de vida, seja lá qual for o critério, a depender de "mais cultura"; 4– idéia de cidadania como algo a que se deve proporcionar o acesso, tendo como instrumento "facilitador" o poder público, e desconsiderando o papel de uma práxis eventualmente desestabilizadora da própria noção do que seja um "poder público".

Antes, porém, noto que, no âmbito federal, e por mais que se discorde do Ministério da Cultura (MinC) em seu papel formulador após a instalação do governo Lula, jamais foi tão intensa, no período pós-ditadura militar, a articulação dos setores potencialmente interessados em tais políticas, talvez pela visibilidade, igualmente inédita que os temas polêmicos relativos à ação do ministério adquiriram em sua atual gestão.[3] Sua inauguração, por sinal, já obteve

[3] Refiro-me aqui, principalmente, à repercussão de uma idéia debatida em âmbito nacional e, por algum tempo, nas primeiras páginas da chamada grande imprensa, de cláusula exigindo a explicitação de "contrapartidas de cunho social" em editais federais de financiamento à produção cultural, aliada à centralização da gestão de todos os programas federais de incentivo à cultura, inclusive o grande filão de patrocínios das empresas estatais no Ministério das Comunicações. A reação maior veio de alguns setores da área cinematográfica, com o apoio óbvio de vencedores contumazes de editais de patrocínio público, acusando os gestores identificados com tal proposta de patrocinadores do totalitarismo cultural. O próprio ministro, pressionado, colocou-se como descompromissado com a referida proposta, que acabou saindo inteiramente de pauta.

uma ressonância inaudita, muito certamente atribuível ao renome do ministro e a polêmicas anteriores sobre sua hesitação em aceitar o cargo, face ao descompasso entre proventos de primeiro escalão da república e o cachê de um músico internacionalmente reconhecido, com ampla vantagem para este último. No discurso de posse, a imprensa ressaltou o viés de certo modo acadêmico, em sua autoproclamada meta de empreender um *do-in* antropológico no maltratado corpo da cultura brasileira, e também sua ênfase em noções como globalização, identidade, pluralidade étnica, miscigenação, economia auto-sustentável etc. Destacava-se, ainda, ao olhar do especialista, sua rejeição enfática ao termo "folclore", em favor do mais antropologicamente correto "cultura", no que tange à produção popular não mediada por convenções de escrita ou por processos de produção industrial.

Em pronunciamento recente,[4] aqui utilizado como referência mais direta, esses temas são, de algum modo, retomados, mas o objetivo é, acima de tudo, referendar a equação cultura = desenvolvimento, adotando-se, desde o início, um tom relativizador:

> A globalização que produz a hegemonia também acelera as trocas e os encontros, ampliando as contaminações, as miscigenações, as metamorfoses. Que podem ser apropriações. Que podem ser banalizações. Que podem ser reduções ou desqualificações. Mas que muitas vezes são ambiências multiplicadoras, caleidoscópicas, amplificadoras. (GIL, 2004)

Admitem-se, assim, inúmeras possibilidades de repercussão do global no local e vice-versa, evitando maniqueísmos apressados (libelos anti-globalização etc.), o que pode ser um balizamento importante para o público em geral, mas dificilmente instrumentará o formulador de políticas para se posicionar como tal diante de situações vividas por indivíduos concretos. No processo e pesquisa acima referidos, por exemplo, observam-se, de fato, reapropriações criativas do global, que abrem caminho a questionamentos instigantes

---

[4] Ministro da Cultura Gilberto Gil na Faculdade de Economia da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP). 26/10/2004. (Disponível em http://www.cultura.gov.br/noticias/discursos/index.php; Último acesso: 08/10/2005)

sobre a experiência local em toda sua complexidade. No entanto, isto não exclui a face cruel da assim chamada globalização, como atesta o registro de inúmeros exemplos de banalização da experiência cultural via consumismo estéril, de redução da experiência cultural ou estética ao "acesso" a monumentos erigidos por critérios freqüentemente inacessíveis e fetichizados, ou, ainda, a sistemática desqualificação apriorística da experiência dos "excluídos", como carência que deve ser suprida por conteúdo exógeno "transformador", não raro com o apoio de agências estatais.

Este mesmo relativismo desloca a definição de desenvolvimento para o âmbito das diversas culturas, procurando, aí, possibilitar, a meu ver acertadamente, que a formulação de políticas compreenda a interlocução com o amplo espectro de interesses sociais em causa:

> Quando se fala em cultura e desenvolvimento, portanto, o pressuposto mais importante é o de que o próprio desenvolvimento é um conceito que se forma dentro de determinado ambiente cultural, e que se modifica ao longo do tempo, sendo, portanto, necessariamente cultural. (GIL, 2004)

Em seguida, porém, retoma-se uma certa ambigüidade, certamente perigosa no que tange à condução de políticas públicas em um país ainda tão marcado por profundas desigualdades, deixando transparecer uma certa omissão do Estado em estabelecer quaisquer parâmetros de arbítrio face aos conflitos que, inevitavelmente, surgirão diante de ações efetivas que impliquem em rever correlações de forças expressas em políticas:

> ... as identidades culturais existem no diálogo com as demais, e dependem deste diálogo para sobreviver. Significa o reconhecimento de que a promoção da identidade e da diversidade cultural e do convívio tolerante entre sociedades, grupos sociais e indivíduos é vital para a democracia e está entre os deveres básicos dos governos. (GIL, 2004)

É imperativo lembrar, no entanto, que boa parte dessa reconhecida diversidade se deve à existência, no Brasil, de verdadeiros fossos sociais e econômicos, matizados por hierarquias raciais, regionais e outras historicamente cristalizadas, cujo rompimento dificilmente se dará sem ações mais incisivas no sentido do confronto. Confronto este, que fique bem claro, que não deve

implicar necessariamente violência de tipo institucional ou outra qualquer, mas um diálogo radical, baseado em verdadeiro conhecimento, como diria um Paulo Freire, demolidor de mitos de superioridade natural que camuflam relações de subordinação baseadas, única e exclusivamente, na força física latente ou manifesta.

O tópico seguinte ilustra, porém, de modo irretocável o nó górdio das políticas em curso:

> ...o crescimento econômico e o comércio global devem ser culturalmente justos e sustentáveis. As Indústrias Criativas representam hoje, não apenas para o Brasil, mas para muitos países em desenvolvimento, o coração de suas chances de sucesso na globalização.
>
> Quanto mais a produção e a comercialização de bens e serviços estiver imbuída da cultura local, maior será o seu valor, a sua abrangência, inclusive global, e o seu impacto transformador. E maior será também a sua vantagem comparativa. Trata-se do "glocal". (GIL, 2004)

Neste ponto, pronuncia-se a real meta a se alcançar, congruente com os prospectos simultaneamente sombrios e alvissareiros dos analistas econômicos, de uma superação do mundo do trabalho, tal como é conhecido, pelo menos, desde a segunda revolução industrial, rumo ao mundo do conhecimento, onde obterá autonomia aquele que detiver *softwares*, por assim dizer, originais e vendáveis em escala global, através da "livre" competição entre as assim denominadas indústrias criativas. Assume-se, portanto, a perspectiva de um mercado global da diferença, em que a propriedade sobre o concomitantemente exótico e universalmente desejável seria a principal forma circulante de valor agregador de capital. O passo seguinte, como não poderia deixar de ser, é destacar o investimento estatal necessário à consolidação de tal política:

> A cultura, como o meio ambiente, já foi encarada como um custo ao desenvolvimento. Vista de outra maneira, torna-se um manancial de recursos positivos. Trata-se do que o próprio Banco Mundial denominou "win-win", ou seja, "oportunidades duplamente vencedoras". A produção de um conhecimento abrangente, complexo, capaz de lidar com a multiplicidade, a

> fragmentação e as incongruências do real, pode ser a chave para o duplo "win", na gestação de um projeto democrático e plural de nação, que incorpore tanto o planejamento tradicional quanto a gestão das demandas, o imponderável, as surpresas, aquilo que Cartola chamaria de "as voltas que a vida dá", muitas vezes intangíveis e implanejáveis, mas inexoráveis. (GIL, 2004)

É, no mínimo, irônico procurar respaldar tal "argumento" em Cartola, emérito compositor mangueirense, que tão bem conheceu outro tipo, alheio, de duplo *win*, aquele em que, graças ao peso de injustiças históricas, como o racismo e a desigualdade econômica, tanto a interpretação quanto a propriedade de alguns de seus sambas migraram para as vozes vencedoras de cantores brancos de classe média. Mas talvez ainda mais perigoso seja o eventual poder de sedução da associação entre cultura e ecologia, a primeira vista como mais um exemplo de recurso econômico de fonte "limpa", não predatória, falácia que não merece maior detalhamento nesta breve discussão. As associações apressadas com outras áreas seguem, no entanto, pontuando o texto em questão, quando uma reflexão mais fina, talvez de caráter comparativo, poderia ser bem mais produtiva:

> O recente Relatório de Desenvolvimento Humano – 2004 da ONU destaca o papel estratégico da cultura na atuação dos governos. Também incorpora o acesso à cultura como indicador para avaliar a qualidade de vida e o desenvolvimento. O IDH, a partir de agora, põe a cultura ao lado da educação, da saúde e de outras questões vitais. (GIL, 2004)

Tomando o caso da saúde como exemplo, a noção de cultura como valor em mercado que englobe o que se denominam indústrias criativas parece remeter a uma concepção de saúde mais próxima da associação de senso comum entre saúde e medicalização, "indústrias criativas" de atenção à diversidade (envolvendo, no caso da área de saúde, concepções de alta especialização e alta competência, bem como investimentos de grande porte, principalmente em tecnologia "de ponta"), do que às iniciativas de promoção da saúde pelos movimentos sociais em prol da defesa e promoção da saúde pública, certamente não tão dependentes de uma organização do tipo capitalista, de tecnologias "avançadas" ou de investimentos vultosos, mas respaldadas na mobilização da sociedade.

Próximo à conclusão do texto aqui examinado, pronunciam-se de modo mais claro as metas desejadas:

> E não se trata exatamente da diversidade cultural ou da intensidade da produção cultural, do talento dos artistas, dos gestores, mas do grau de acesso da população à produção e à fruição da diversidade e da intensidade. É aí que entram as políticas públicas. É aí que a cultura se torna um dos direitos fundamentais do homem. É aí que os governos têm um papel que o mercado não substitui, até porque se trata de ajudar a desenvolver o próprio mercado cultural.
>
> O investimento nesta área é um investimento no desenvolvimento do país, com impactos objetivos e subjetivos sobre a vitalidade da economia e da sociedade brasileira. Cultura gera auto-estima e renda. Cultura faz um país. E um povo. (GIL, 2004)

Destaca-se, portanto, a instrumentalização da cultura, tão-somente pela positivação de valores e relações sociais já pretensamente consagrados, sem uma reflexão sobre as iníquas formas de perversão social, política e econômica que as fundamentam, ainda nos parecendo pouco consistente como modelo de um governo que aglutinou, por um momento, a esperança popular de mudança no país, ainda que admitamos—e o fazemos, sem pejo—a existência da indústria cultural como um dado do mundo contemporâneo, que comporta interesses a serem considerados na formulação de políticas públicas, por mais que se incrementem as instâncias de mediação entre interesses contraditórios no âmbito do MinC.[5]

Ainda que de modo incipiente, a já mencionada experiência de pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ, em colaboração com o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, ONG fundada por residentes daquela região do Rio de Janeiro, aponta em direção distinta. Apoiada na perspectiva dialógica aberta por Paulo Freire, ela tem como eixo que os próprios residentes identifiquem os focos temáticos relevantes, documentem, reflitam e

---

[5] Refiro-me, mais especificamente, à implantação das Câmaras Setoriais de Música e das Culturas Populares.

debatam, entre si e com sua comunidade, as formas de produção e de circulação da música, como estratégia de mobilização das populações marginalizadas da vida social, política e econômica brasileira. Instaurando, no próprio espaço comunitário, um centro de produção de conhecimento gerido pelos moradores, tendo à disposição um *staff* acadêmico, bibliografia pertinente às áreas de pesquisa e recursos tecnológicos "não tão de ponta", desenvolvem-se atividades como discussões sistemáticas, programadas e não-programadas, leitura e discussão de textos, exercícios de escrita etnográfica, dramatizações, debates sobre registros variados da vida social, exercícios iniciais de documentação, participações em fóruns internos e externos de debate, formação em geração e edição de documentários sonoros e audiovisuais.

Em conclusão, arriscaria dizer que, sem exigir investimentos tão altos nem desprezar a indústria cultural, mas tomando tais vetores como questões abertas, evitando sua fetichização, tal direcionamento pode apresentar, como contribuições potenciais às políticas públicas, ângulos de abordagem inovadores e socialmente mais comprometidos com os debates sobre patrimônio, cidadania, protagonismo, formação, redistribuição de renda e, por fim, sobre o próprio papel do mundo acadêmico.

ETNOMUSICOLOGIA. FRONTEIRAS E DIÁLOGOS: APLICAÇÕES, INTERAÇÃO SOCIAL, POLÍTICAS PÚBLICAS.

Rosângela Pereira Tugny

Como tentativa de contribuição a esta complexa rede de temas propostos para nossa mesa redonda, gostaria de narrar um processo de pesquisa que se realiza paralelamente a reincidentes projetos de inclusão dos índios no ensino superior, realizados por um conjunto de grupos de pesquisa da UFMG.

No final de 2001, a partir da demanda de professores e lideranças indígenas de Minas Gerais, a Reitoria da UFMG designou uma comissão especial para colher subsídios e coordenar iniciativas para um programa institucional dirigido às populações indígenas na UFMG. Uma das atividades desta comissão foi a realização dos *Laboratórios Interculturais Indígenas*, nos quais, durante duas semanas, vários professores da UFMG receberam em seus laboratórios e salas de aula 66 professores indígenas, suscitando discussões sobre temas relacionados à biodiversidade, às línguas, aos territórios e às tecnologias, e construindo textos em comum.

Por serem praticamente monolíngües, e reconhecidos como grandes cantores, os 11 professores maxakali foram recebidos pelo Laboratório de Etnomusicologia da UFMG, que organizou atividades com diferentes professores e alunos da Escola de Música e trabalhos de escuta e reflexão sobre o conteúdo do arquivo sonoro-musical indígena do Laboratório. A partir deste breve encontro, já fascinados pela riqueza expressiva dos cantos apresentados pelos professores, e buscando traduzir as suas expectativas, realizamos um projeto de pesquisa que busca cruzar duas diferentes perspectivas relacionadas ao tema da Memória Musical Indígena.

A primeira é a perspectiva das instituições, das universidades, dos arquivos. Dentro dela, é realizado um esforço de disponibilização, aos professores indígenas, às suas comunidades e ao público em geral, de informações sobre registros sonoros coletados em terras indígenas desde o advento da gravação. Estes dados são organizados e apresentados em um catálogo eletrônico disponibilizado na internet.

A segunda, e a que mais me interessa narrar neste momento, consiste numa série de trabalhos organizados em torno da tentativa de compreender as estratégias de atualização, transmissão e renovação das práticas musicais maxakali. Estes trabalhos consistem na gravação de ciclos ritualísticos, transcrição das letras dos cantos na língua nativa e tradução para o português. A escolha dos rituais e das aldeias onde seriam realizados foi feita pelas lideranças religiosas, professores e chefes familiares antes de nossa chegada ao território. A transcrição das letras dos cantos é realizada na grafia produzida na década de 60 por um missionário evangélico, Harold Popovich, que adotou o sistema de codificação do Summer Institute. Durante 30 anos, este lingüista viveu próximo à reserva, produziu cartilhas, ensinou a escrita a um grande número de homens e deixou o seu legado: uma versão do *Novo Testamento* traduzida para a língua maxakali. No entanto, os cantos sagrados maxakali são emitidos em uma língua diferente, a língua dos *yãmiy*. Esta nunca foi grafada, e, embora praticamente todas as pessoas da etnia maxakali sejam capazes de entoar uma grande quantidade desses cantos, poucas podem traduzir com precisão o significado das suas palavras. Assim, os pajés são figuras essenciais nesse processo de tradução, que, além deles, envolve os professores maxakali contratados pela rede Secretaria Estadual de Educação e vários outros integrantes das aldeias, ilustradores, fabricantes de máscaras, cantores e demais interessados em suas práticas cerimoniais. Desde o início das transcrições, foram alternadas visitas da equipe do Laboratório de Etnomusicologia às aldeias e visitas de distintos grupos destes colaboradores à UFMG. Na UFMG, outros professores colaboram com o trabalho, propondo técnicas alternativas de gravura e ilustração (Escola de Belas Artes), discutindo as traduções (Faculdade de Letras) e amparando os trabalhos coletivos de edição de imagem e som a partir dos registros dos rituais. No atual estágio deste processo, pouco mais de 300 cantos já foram transcritos, como preparação para uma coleção de livros bilíngües acompanhados de CDs, referentes a cinco diferentes rituais: *Koatkuphi, Xunim, Mogmoka, Putuxop e Komãyxop*. Grande parte dos textos dos cantos traduz um conhecimento detalhado e amplo de espécies da fauna e da flora, com minuciosas classificações e descrições, que nos levaram a buscar o apoio de professores do Instituto de Ciências Biológicas na UFMG. Este apurado conhecimento e a memória das espécies, que os cantos

conservam, causaram ainda maior admiração aos colegas do ICB, tratando-se, como se sabe, de um grupo que vive há décadas em um território onde não há mais bichos, com a substituição da antiga Mata Atlântica pelo capim colonião. Somente em 1999, os índios maxakali, que hoje somam quase 1.200 indivíduos, tiveram restituídos os seus 5 mil hectares de terras, cuja demarcação data da década de 40, e que haviam sido invadidos por fazendeiros. O conhecimento e a intimidade com as espécies da flora e da fauna restringem-se ao território simbólico das práticas ritualísticas e dos cantos sagrados. Mas como revigoram eles este campo simbólico, se os *yãmiy*, os seres cantores que lhes ensinam a caça, os rituais e a música, também viviam nas florestas? A resposta que me foi dada por Rafael, um dos professores maxakali, é que simplesmente não podem perdê-lo, pois assim perderiam também a cura das doenças. E, de fato, o xamanismo faz parte do cotidiano de todas as aldeias, delimitando os recortes temporais, reacomodando o fluxo de alianças, concentrando os homens em torno de unidades religiosas denominadas *Kuxei*. Não há, entre eles, homem respeitável que não faça parte de um *Kuxei*. Todos os forasteiros, quando passam alguns dias no território, não saem de lá sem ouvir ressoar de diferentes aldeias, em diferentes momentos dos dias e das noites os cantos dos *yãmiy* dentro e em volta dos *Kuxei*.

Em contraste com a experiência do vigor da vida religiosa e musical dos maxakali, desde o início de nossas viagens, vivenciamos uma série de acontecimentos que dizem respeito às suas relações com a sociedade nacional. Após um relatório encomendado pela FUNASA, o órgão nacional de saúde, atualmente responsável pela saúde em territórios indígenas, no qual o índice de mortalidade infantil é apontado como igual ou superior aos índices dos países mais pobres da África, os casos de desnutrição e de diarréia infantil não cessaram de se agravar. No início deste ano, houve uma epidemia de diarréia que atingiu quase 300 crianças. Motivados pela suspeita de feitiçaria, e já envolvidos em processos de disputa político-eleitoral junto aos regionais, alguns grupos familiares maxakali iniciaram, em maio deste ano, um ciclo de mortes e vinganças que alarmou indigenistas de todo o país. Este acontecimento se deu em meio a fatos como as intervenções do Ministério Público junto à FUNAI e FUNASA, a controvertida criação de um grupo-tarefa para discutir projetos de auto-sustentabilidade, o afastamento do administrador regional da FUNAI de Governador Valadares. São resíduos de um longo

processo de contato que data de, aproximadamente, 300 anos, ao qual os maxakali resistiram bravamente, ora se submetendo às frentes militares para fugir de seus inimigos botocudos, ora empreendendo longas fugas. Recentemente, recebemos a cópia de um documento preparado por funcionários da FUNASA que administram e trabalham na Casa de Saúde do Índio de Governador Valadares, freqüentada principalmente pelos maxakali. Este documento visa subsidiar os trabalhos do arquiteto que realizará o projeto de uma nova edificação para a casa de saúde, atualmente também sob intervenção do Ministério Público. O documento se inicia com a indicação dos espaços destinados à administração (como: sala do chefe geral, sala do chefe administrativo, sala de reunião, etc). Propõe uma delimitação entre o que chamam de "área interna" e "área externa", "cercada com muro e grade". Para a área externa, solicitam uma "entrada especial com guarita com proteção contra pedras", fazendo observações como: "não deve ter iluminação externa próxima ao alojamento Maxakali", ou "tudo deve ser projetado pensando em dificultar a sua destruição pelos Maxakali".

Eis até onde podemos chegar ao falar de etnomusicologia, aplicações, interação social e políticas públicas. Entre os sucessivos momentos de admiração por esta comunidade de cantores, por sua elegante prática da medicina, insinuam-se em nosso campo de pesquisas questionamentos sobre suas desastrosas relações com os profissionais da saúde pública[1]. Nossa suscetibilidade diante das políticas públicas de saúde indígena e sua relação com a música ficou ainda mais exacerbada com um convite do Centro de Monitoramento de Saúde Mental Indígena, vinculado à FUNASA, para discutirmos projetos de pesquisa e de intervenção relacionados ao consumo abusivo do álcool e aos suicídios em populações indígenas. Claramente, a encomenda que escutei desse encontro foi: "o que a etnomusicologia pode nos informar sobre as práticas de consumo de bebidas alcoólicas entre os maxakali, pois que tal tem sido o problema apontado por todos aqueles que deles se aproximam?"

---

[1] Em nossa última viagem, em agosto de 2004, uma das camionetes da FUNASA foi incendiada por um grupo de maxakali pertencente à aldeia onde vivíamos. O grupo era liderado por alguém que, dias antes, nos falava do quanto todos apreciavam o fato de a nossa equipe admirar realmente os seus rituais e passar noites a fio com eles ouvindo seus cantos.

Trago, aqui, esta questão apenas como ilustração, para compartilhar mais um desafio com os colegas. Contudo, o fato de conviver com ela diante de um cenário tão contrastante, onde as práticas musicais e medicinais dos maxakali se opõem às práticas medicais dos órgãos públicos, e tendo partido de um processo cujas bases consistiam em propor experiências de construção de conhecimento intercultural entre a comunidade universitária e as comunidades indígenas, provocou-me algumas reflexões acerca de nossas práticas etnográficas.

1. A primeira reflexão diz respeito às perguntas que somos capazes de nos formular quando se trata de dar conta dos processos que envolvem música e eficácia terapêutica. Hoje, posso entender que estas perguntas dependem da forma como conseguimos nos inserir em nossos próprios projetos de conhecimento. Em primeiro lugar, perguntemo-nos, como Favret-Saada (1990), qual o sentido da noção de "observação participante" em situações nas quais a prática musical contribui a desencadear estados de consciência alterada e processos de cura. Nem o trabalho com informantes remunerados, e tampouco o fato de estar em campo pelo tempo o mínimo necessário para que uma observação seja possível, podem configurar a "participação" do pesquisador. Segundo a autora, a literatura que a antropologia havia produzido até então sobre as práticas de feitiçaria na região do Bocage, na França, apoiava-se em observações que se limitavam à análise dos fatos que um etnógrafo pode observar, àquilo que fosse empiricamente atestável – nesse caso específico, as acusações e as represálias às acusações, permanecendo mudas sobre questões do tipo: "Como se entra em uma crise?", "Como se sai?" "Quais são as idéias, as experiências e as práticas dos enfeitiçados e de seus mágicos?". Distinguindo claramente o domínio do real, da verdade e do observável, do domínio do erro, do imaginário, do inobservável e da crença, estas etnografias apresentavam um ponto em comum: a desqualificação da palavra indígena e a promoção do etnógrafo. "Nesse caso, considera-se que a atividade simbólica se reduz a emitir proposições falsas". Ao contrário destas postulações, a autora trabalha com a hipótese, segundo a qual, a eficácia terapêutica, quando tem lugar, deve-se a um certo trabalho que acontece sobre o afeto não representado, e propõe como modalidade de pesquisa a de "ser afetado". Isto não deve implicar que o etnógrafo se identifique com o ponto de vista nativo, que se produza alguma forma de empatia

e nem que ele se aproveite da experiência do terreno para projetar e ampliar seu narcisismo. Significaria não mais considerar os afetos como meros produtos de construções culturais e levá-los ao desaparecimento, já que seu único destino possível é o de passar para o registro da representação. A modalidade de "ser afetado" considera os afetos como experiência necessária de conhecimento. Significa, sobretudo, aceitar o risco de ver seu projeto de conhecimento se esvair, pois, se ele é onipresente, nada se passaria no terreno. Estas constatações nos levam à segunda reflexão:

2. Há alguns anos, vários etnomusicólogos vêm apresentando o sintoma do desconforto com a forma e o estatuto de autoria do produto final das suas pesquisas. Fala-se de processos tradutórios, pesquisas dialógicas, de co-autoria e, mais recentemente, da *performance* como gênero resultante dos processos de produção de conhecimento etnográfico. É na gramática corporal, com a qual todos nós nos deparamos, e na dificuldade em representá-la que residem essas insuficiências dos textos acadêmicos – fazendo com que alguns de nós recorram sistematicamente ao vídeo. Em regra geral, as práticas musicais que observamos junto às populações ameríndias são parte de processos de fabricação do corpo, não de um corpo substrato natural, semelhante a todos os da espécie humana, mas de um corpo que se fabrica, metamorfoseia-se, adquire sentidos e se instaura como verdadeiro idioma social, marco diferenciador entre sociedades distintas. Se, por um lado, a música é, por excelência, aquilo que transita entre territórios estrangeiros, o elo com outros seres e outros mundos, ou a própria substância deles advinda, por outro, os relatos sobre o xamanismo indígena apontam para forma perigosa pela qual os corpos são envolvidos, exatamente no momento em que acontece o aprendizado, ou seja, em um encontro na floresta, entre um pajé, ou futuro pajé – o mestre da arte musical por excelência –, e um ser cujo corpo pode ser uma roupagem que potencializa, anima sua situação naquele encontro. Segundo grande parte dos relatos indígenas, é nestes encontros que se aprende a música que, posteriormente, é socializada nos momentos ritualísticos das aldeias.

> Onça no mato é o *wãwã*, o pajé. Qualquer onça: preta, pintada, suçuarana, de dia ou de noite. Quem vê atira flecha, instinto de defesa, ou baleia com espingarda, com perigo de matar o *wãwã*. É um relance apenas: enfrentar os olhos dela

> como faróis furando nosso corpo, saber que vai saltar e nos devorar com os dentes brancos que poderiam ser nosso colar precioso, pavor incontido. Não só o terror de ser caça de uma fera: o pior é que a aparição é o chamado do pajé para quem encontrou a onça virar *wãwã* também, aprender. São instantes: o pajé vem, veste o couro do jaguar, não precisa mais, num piscar de olhos é gente outra vez, a onça se foi. Ficamos com o medo maior, o caminho-obrigação, virar pajé, ser onça e outros seres, conhecer os espíritos. (Mindlin TSORABÁ, 2001:75)

Essa arte, que se inscreve nesse longo processo de fabricação de pessoas, não é portadora de conteúdos ou formas que se desgarrem dos corpos fabricados neste processo. A arte, aqui, não é a música ou a *mimesis* ou a dança, e sim a forma pela qual se pratica a transmissão - os deslocamentos e trocas de substâncias. É a aptidão, desenvolvida pelo indivíduo de um grupo, de transformar-se em pessoa – pela possibilidade de adquirir cantos, por exemplo. Os encontros perigosos, as *couvades*, os regimes físicos dolorosos aos quais se submetem os aprendizes – músicos – *performers*, consistem na experiência que torna cada corpo o único portador daquilo que lhes foi transferido. É nessa inseparabilidade da música e do corpo, resultante desses processos de transmissão e metamorfose, que reside nossa crítica à *performance* ou ao uso dos saberes performáticos, hoje tão freqüentes entre pesquisadores-músicos. Aí germina, também, uma dúvida com respeito às atribuições de autoria aos produtos do trabalho interativo entre o pesquisador e o nativo. Transformar em autor o cantor, o narrador, ou os nossos informantes seria promovê-los ou rebaixá-los? Seria, em todo caso, dizer-lhes que não são capazes de reproduzir aquilo que é fruto de uma conexão desejada, valorizada e ensaiada. Não seria mais justo, como sugere Calávia-Saez (2002:28), "que o antropólogo entendesse sua tarefa essencial como a mesma que a do narrador de mitos – contar a estória com os detalhes justos e suficientes, e no ritmo certo", abrindo ele mão de seu papel de autor?

3. Finalmente, resta-nos fazer face à nossa capacidade de aceitar que, da mesma forma que lidamos com afetos não necessariamente, ou pelo menos não tão precipitadamente, redutíveis ao registro das nossas representações, muitas vezes nos confrontamos com o segredo. O

segredo como um pacto, uma forma de ser de um grupo social, uma *performance* que revivifica e atualiza seus repertórios relativamente finitos de cantos. No caso dos maxakali, sugerimos que, se a perda das matas que abrigavam os seres que lhes traziam os cantos não foi capaz de levar o seu *corpus musical* ao esquecimento, foi graças a este pacto, a este não ver e não saber, cuidadosamente cumprido por homens e mulheres, e por meio do qual se ajustam, cotidianamente, as diversas perspectivas, funções e equilíbrios entre os gêneros. A questão que se coloca para nossos projetos de conhecimento é a de fazer face ao silêncio, ao vácuo, como categoria operante, não o fazendo simplesmente resvalar para um outro conjunto de sentidos, tomando, de certa forma, parte do pacto.

Já que, no início, eu mencionei os reincidentes projetos de inclusão dos índios no ensino superior, e como esta mesa se destina à discussão de políticas públicas, gostaria de apresentar, como conclusão, uma proposta recentemente enviada ao MEC por um conjunto de grupos de pesquisa da UFMG[2]. Trata-se de um estágio preliminar à criação de percursos acadêmicos diferenciados, que possam atender aos anseios dos seus aspirantes, de resolver, com essa formação, alguns dos problemas que afligem suas comunidades. A proposta visa estimular grupos de pesquisa que possam contribuir para o

> desenvolvimento de práticas e teorias relativas a uma poética da tradução, em suas várias modalidades ou matérias, que resulte na construção de percursos, processos escriturais, em que textos produzidos em conjunto com os índios integrem a avaliação discente e docente dos integrantes dos grupos, nos seus diversos níveis acadêmicos, através de créditos para os estudantes. (ALMEIDA[et al.]2003:3)

Esta proposta significa considerar a Universidade um lugar de formação – e, portanto, de não saber. Além de sua aptidão simbólica, que consiste em reconhecer os ensinamentos que os colaboradores indígenas vêm transmitindo às Universidades já há alguns séculos, ela busca construir e abrir uma porta de acesso ao mundo dos brancos,

---

[2] Laboratório de Antropologia do Corpo e da Saúde, o Literaterras: escrita, leitura, traduções, Arqueologia Pré-Histórica em Minas Gerais, Memória e Registros-Musicais Indígenas.

que se diferencie daquelas oferecidas pela marginalidade, pelo tráfico e pela violência.

Aliás, no que diz respeito a essas desejadas aptidões para o reconhecimento, já fomos precedidos por alguns grupos ou indivíduos marginalizados. Em Belo Horizonte, o *Grupo Cultural Arautos do Gueto*, da comunidade negra da Favela do Morro das Pedras, após um persistente período de lutas e conquistas, que culminou na sua consolidação, promoveu uma reunião com todos aqueles que lhe haviam prestado apoio – pesquisadores, musicólogos, advogados, músicos. Para a surpresa de seus convidados, conferiu-lhes certificados e títulos honoríficos. Há poucos dias, assisti à apresentação dos trabalhos de um músico transeunte das ruas de Belo Horizonte, J. J. Neto, neto de uma índia maxakali. Ex-assistido por um centro de referência da luta antimanicomial, onde uma escuta atenta estimulou o seu encontro com a música, ele vive um intenso processo de criação musical, com uma produção significativa de fitas e videoclipes gravados por sua própria iniciativa, produção e direção. Pois, nesse seu solitário processo, também ele reconhece os encontros, conferindo diplomas aos cidadãos que colaboram com sua Associação Humanitária *Algamon da Alma*. Um tapa com luvas de pelica, elegantemente maxakali, para nós, professores universitários, que também conferimos diplomas.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inês de[et al.]. Propostas ao MEC. Apoio a grupos de pesquisa atuantes em universidades públicas brasileiras: por uma aproximação entre universidades e povos indígenas. Belo Horizonte 2003

CALÁVIA-SAEZ, Oscar. A variação mítica como reflexão. *Revista de Antropologia,* São Paulo, vol. 45, n. 1, 2002.

FABERT-SAADA, Jeanne. Être affecté. *Gradhiva*, Paris, n. 8, 1990.

MINDLIN, Betty; TSORABÁ, Digüt[et al.]. *Couro dos espíritos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.

ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL: ALGUMAS TENDÊNCIAS HOJE[1]

Rafael José de Menezes Bastos

Resumo

O trabalho examina os impactos que a divisão entre os campos intelectuais música e antropologia tem na etnomusicologia que hoje se faz sobre o Brasil. Eles evidenciam-se nos planos temático, teórico-metodológico e técnico. Para isso, resenha uma parte significativa da produção recente da disciplina. Finalmente, com base na experiência - de dentro da antropologia - de pesquisa e ensino etnomusicológicos na Universidade Federal de Santa Catarina, reflete sobre o caráter irredutivelmente dual da mesma.

A etnomusicologia resulta de um dos encontros entre as ciências humanas – no caso, a antropologia – e a música (MENEZES BASTOS, 1991, 1995). Ela admite as perspectivas disciplinares constituintes, o que parece indicar que o encontro em tela é inesgotável, nunca se apagando, nele, os dois pontos de vista. No Brasil, a etnomusicologia é uma área em consolidação, fortemente ancorada na tradição intelectual do País, especialmente do folclore. Aí, ela tem ancestrais de porte comparável aos dos melhores do mundo, como Mário de Andrade, Guerra Peixe, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo e outros.

Os estudos sobre a música sempre despertaram grande interesse na antropologia que se faz sobre o Brasil. Isto decorre da sua

---

[1] Este texto foi apresentado à mesa redonda, Etnomusicologia no Brasil: O Presente e o Futuro, no 2°. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (Etnomusicologia: Caminhos e Lugares, Fronteiras e Diálogos), realizado em Salvador, em 9-12/11/2004. Obrigado aos promotores locais do evento, especialmente à Profa. Angela Lühning, pela gentileza da recepção.

importância para a compreensão do País, das conexões deste com o mundo e de universos nele situados, como o ameríndio. No último caso, as três últimas décadas têm amplamente confirmado isto. Textos referenciais, como os de Hugh-Jones (1979), Basso (1985), Viveiros de Castro (1986) e Graham (1995) – feitos de fora da etnomusicologia – demonstram que a música ocupa um lugar privilegiado nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, sendo uma das chaves da sociabilidade, e tendo conexões fortes com a cosmologia e a filosofia.

Embora o princípio da relevância da música para a compreensão do Brasil – falo, agora, daquele tido como não-indígena – e de suas conexões com o mundo seja constantemente reafirmado pelos especialistas, e possa ser rastreado desde a literatura colonial, sua abordagem pela antropologia da sociedade nacional – feita de fora da etnomusicologia – não alcançou, ainda, o vigor que deveria alcançar, senão em casos excepcionais, como o de Vianna (1995). Essa antropologia partilha com as demais ciências humanas, a literatura e a comunicação, os estudos sobre a(s) música(s) brasileira(s) feitos de fora da etnomusicologia. Isto, que não acontece com as pesquisas sobre as músicas ameríndias – monopolizadas pela etnologia –, ocasionaria a menor saliência de sua contribuição.

Os estudos sobre a música no Brasil – agora enfocando aqueles feitos de dentro da etnomusicologia – revelam conquistas sólidas e horizontes promissores, apesar de o subcampo ainda se encontrar em fase de consolidação no País (MENEZES BASTOS, 1999; REILY, 2000). Na direção dessa consolidação, a disciplina conta com núcleos de pesquisa e ensino robustos no Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Bahia, Pernambuco e Paraíba. Fora do Brasil, os estudos etnomusicológicos sobre a música no País encontram centros importantes de cultivo, principalmente nos Estados Unidos, França e Grã-Bretanha. A fundação, em 2001, da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) é um sinal da situação promissora da disciplina entre nós.

Quanto à etnomusicologia das sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul, além de clássicos como os de Camêu (1977), Aytai (1985), Seeger (1987), Hill (1993), Olsen (1996) e Beaudet (1997), há, atualmente, uma fértil floração de trabalhos realizados por jovens etnomusicólogos – a maioria antropólogos –,

como os de Silva (1997), Piedade (1997, 2004), Mello (1999, em preparação), Cunha (1999), Werlang (2001), Dallanhol (2002) e Montardo (2002). Pode-se afirmar da subárea que ela tem fortes perspectivas de consolidação no País, podendo, então, as músicas das sociedades indígenas logo vir a deixar de estar entre as mais desconhecidas do planeta, apesar de terem constituído – conforme o célebre estudo de Léry sobre os tupinambás do Rio de Janeiro – o primeiro objeto de estudo etnomusicológico da história (COOLEY, 1997, p. 6; MENEZES BASTOS, 1999).

Se, conforme visto, os estudos sobre a música no Brasil – sempre com suas conexões mundiais –, produzidos pela antropologia da sociedade nacional e feitos de fora da etnomusicologia, não exibem, ainda, senão excepcionalmente, o vigor desejável, aqueles realizados de dentro da mesma alcançam nível indiscutivelmente maduro. Trabalhos como os de Lucas (1990), Lühning (1990), Pinto (1991), Araújo (1992), Carvalho e Segato (1992), Lucas (1999) e Sandroni (2001) atestam isso.

Dentro do cenário traçado, a UFSC, através de seu Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, e aí do MUSA, ocupa posição singular no País quanto à prática da perspectiva antropológica da etnomusicologia. Fundado em 1990, o Núcleo de Estudos "Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe", o MUSA, é um grupo de pesquisadores – professores e estudantes, de pós e graduação – interessados no estudo da sociabilidade através das artes e da artisticidade sob o ponto de vista antropológico, tendo os universos da cosmologia e da filosofia como domínios preferenciais de conexão com o mundo da artisticidade. O MUSA tem membros natos e associados, os primeiros da UFSC, os segundos de outras IEs, num total, hoje, de cerca de 20 pessoas. Ele tem três temas principais de investigação: as sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul; as sociedades nacionais da América Latina e Caribe, em seus componentes urbanos e rurais; e as populações açoriano-brasileiras – com centro em Santa Catarina –, com suas ligações com os Açores e a respectiva diáspora. Em todos os três, a antropologia da música – no MUSA, a disciplina fundadora – estabelece-se como subcampo mais forte.

É interessante observar, com base na experiência do MUSA, como a tematização antropológica – sob a pertinência do campo

intelectual respectivo no Brasil – como que dissolve (para reconstituir num plano mais fino), de um lado, a etnomusicologia, de outro, o Brasil ou a limitação nacional-brasileira das pesquisas. Note-se que adoto, aqui, uma postura inspirada na dialética Hegeliana quanto à idéia de dissolução, entendendo-a, pois, como resolução (Auflösung) e não como fim, termo último.

Trato do primeiro ponto, da dissolução da etnomusicologia. Como parte do PPGAS/UFSC, as investigações etnomusicológicas desenvolvidas pelo MUSA – tipicamente, as dissertações e teses – são, de um lado, apenas uma das possibilidades de trabalho entre muitas outras (por exemplo: grafismo, dança, rituais e festas, movimentos populares e relações de poder, cosmologia, educação, arquitetura, história, poesia). Mas não é só: de outro lado, elas, mesmo enquanto pesquisas etnomusicológicas, partilham de um dos pressupostos básicos da antropologia, o holismo. Quer dizer, a música, como qualquer universo cultural, por princípio, é sempre tomada, aqui, como congenitamente ligada à corrente infinita de domínios da sociabilidade, sendo a tentativa de isolá-la uma delicada tarefa de abstração, temerária, caso realizada sem as devidas cautelas.

Abordo, agora, o segundo ponto, atinente à dissolução (lembro: no sentido da dialética Hegeliana) do Brasil ou da limitação nacional-brasileira em relação às pesquisas realizadas pelo MUSA. Especialmente a partir dos anos 1970 – e consagrando as experiências seminais de, entre outros, Gilberto Freyre e Florestan Fernandes –, a antropologia brasileira, sem perder sua cara, tem sido, cada vez mais, uma antropologia que se faz no País, em diálogo permanente com as demais da comunidade científica internacional. Isto – para recordar Geertz – significa dizer que ela tem sido, paulatinamente, muito mais uma antropologia no Brasil do que do Brasil, o que traz conseqüências importantes, teórico-metodológicas, temáticas, técnicas e adiante. Desse ponto de vista, estudar o que está fora do País é tão absolutamente legítimo quanto abordar o que está aqui dentro. Igualmente, ser brasileiro não parece constituir requisito adequado para a qualificação ou não à pertinência do estudioso a essa maneira de ser da antropologia brasileira.

No sentido de consolidar as reflexões feitas até aqui, estudarei brevemente três teses de doutorado recentes, abordando, de dentro da

antropologia, a música de sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Comentarei os trabalhos de Guilherme Werlang (2001), sobre os mito-cantos marubo, povo de língua pano, habitante do vale do Rio Javari, próximo à fronteira Brasil-Peru, no sudoeste da Amazônia; de Deise Lucy de Oliveira Montardo (2002), sobre música e xamanismo de subgrupos guarani do Mato Grosso do Sul e de Santa Catarina; e de Acácio Tadeu de Camargo Piedade, sobre as "flautas sagradas" dos wauja, povo aruak da Terra Indígena do Xingu. A primeira tese foi defendida na University of Saint Andrews (Departamento de Antropologia Social), na Escócia, sob a orientação da Profa. Joanna Overing; a segunda, no PPGAS/USP, sob a direção da Profa. Lux Vidal; a última, no PPGAS/UFSC, sob minha orientação.

A tese de Werlang é uma etnografia dos mito-cantos, denominados saiti em marubo, tendo como finalidade geral explorar as bases ontológicas das relações entre mito e música, história e cosmo na Amazônia (p. 1). Segundo o autor, seu trabalho localiza-se nos limites da antropologia social. Na medida, porém, em que trata de mito e música, esses limites – em termos teóricos e metodológicos – contatam com os de várias outras disciplinas que abordam os dois temas, tipicamente, a filosofia e a ciência da antiguidade clássica (p. 1). Assim procedendo, Werlang segue uma das tradições fundadoras e mais nobres da antropologia, a de constituir-se como campo de diálogo com os saberes científicos ocidentais – desde a filosofia até o direito comparado, passando pela ciência política e a história da arte, entre outros –, deles procurando ser uma espécie de espelho crítico.

Os marubo estudados pelo autor habitam a comunidade de Vida Nova, no Alto Rio Ituí – afluente secundário do Javari –, próxima à vila brasileira de Boa Fé, no extremo sul do estado do Amazonas. Aí, eles somam cerca de 350 pessoas, distribuídas em 14 malocas. Werlang visitou outras comunidades marubo, além de Vida Nova. Seu trabalho de campo estendeu-se de fevereiro de 1998 a janeiro de 1999, somando 12 meses. Os marubo têm uma longa história de contato com o mundo Ocidental, tendo sido suas terras invadidas de maneira mais ou menos violenta desde a virada do século XIX, com o boom da borracha na região. Contatos entre eles e os colonizadores espanhóis e portugueses – também, menos ou mais violentos – datam de muitos anos antes, porém. No século XX, a partir dos anos 1940,

eles foram, de novo, atingidos, por companhias madeireiras. Data também dessa época o seu contato com os missionários das Novas Tribos do Brasil e com funcionários do Estado brasileiro, inclusive do SPI. Dos anos 1970 em diante, a Funai passa a ter atuação entre eles, que, porém, até hoje são assistidos muito mais pelas Novas Tribos.

Saiti é uma categoria extremamente complexa e estratégica da cultura marubo. Tudo começa com o fato de que ela engloba as categorias analíticas ocidentais de mito e música. É a partir daí que o autor deste magnífico trabalho rejeita a classificação dos saiti, seja como mitos, seja como canções, preferindo enfocá-los abrangentemente como mito-cantos e, corajosamente, encarando as dificuldades daí advindas, teóricas, metodológicas, técnicas. Mas não é só isto que aponta para o ser dos saiti: para os marubo, são saiti, tanto os mito-cantos propriamente ditos, quanto os eventos rituais nos quais eles têm lugar, eventos estes dominados por uma coreografia própria. Tudo isso é feito por Werlang de maneira extremamente rigorosa e criadora, nada transparecendo nele de uma postura exotista que divisasse nos saiti marubo um universo paroquial, ou simplesmente esquisito. Afinal, o autor sabe muito bem que, também entre nós, pode-se ir, por exemplo, a concertos (como a sambas) executar concertos (sambas), ou seja, pode-se ir a eventos denominados concertos (sambas) onde o que se faz – entre outras coisas (silenciar, bater palmas e muito mais; dançar, beber, comer, etc.) – é tocar (cantar) concertos (sambas).

Para dar conta da maneira de ser dos saiti, o autor realiza finas transcrições músico-poéticas e análises elegantes de apenas um saiti, satisfazendo-se com essa somente aparente escassez quantitativa empírica, para poder assegurar a necessária profundidade qualitativa no plano da compreensão. Com base na detalhada abordagem desse saiti e de seu entorno etnográfico, Werlang pôde concluir que os rituais saiti são, exatamente, a execução dos mito-cantos homônimos, estando sua importância estratégica para a cultura marubo no plano ontológico, de constituição dos marubo e do mundo onde vivem. Quer dizer, os marubo – assim como o mundo que habitam – são criações dos mito-cantos em tela, sem a existência dos quais, tudo estaria por um fio.

A tese de Montardo, a segunda que comentarei, focaliza a música e a dança dos rituais xamanísticos guarani, povo de fala tupi-guarani.

Os guarani – com seus 3 subgrupos no Brasil (kaiová, nhandeva e mbyá) – são cerca de 40 mil pessoas no País. Eles também habitam a Bolívia, Paraguai, Argentina e Uruguai. No Brasil, eles se estendem do Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, pelo litoral, até o Espírito Santo. O trabalho de campo da autora durou 8 meses, envolvendo, centralmente, os kaiová mas contemplando, também, os nhandeva e mbyá. As áreas estudadas estão no Mato Grosso do Sul (Amambaí e Pirajuí) e Santa Catarina (Mbiguaçu e Morro dos Cavalos).

Baseada no reconhecimento abrangente das fontes históricas, lingüísticas, arqueológicas, etnológicas e etnomusicológicas, a tese de Montardo, tendo âncora etnográfica nas comunidades com as quais a autora conviveu, é também um trabalho de síntese sobre a música guarani como um todo. Deste ponto de vista, ela é única, numa bibliografia dominada por abordagens quase sempre locais, não raramente caracterizadas pela fragmentação em termos teórico-metodológicos. Ela também inclui uma contributiva leitura etnomusicológica do Tesoro de la Lengua Guaraní, de Antonio Ruiz de Montoya, originalmente publicado em 1639. Como resultado de tudo isso, o trabalho de Montardo consegue lançar luz nova sobre importantes temas da etnologia guarani. Entre estes, avulta o da centralidade absoluta concedida pela literatura ao universo da palavra entre esses índios. Montardo evidencia, de maneira consistente, que essa interpretação está baseada numa compreensão parcial das categorias ñe'ë e ayvu, glosadas pelos estudiosos por "língua", "palavra", quando, igualmente, apontam para as idéias de "música", e "dança" – para a de "linguagem" em geral. Outro ponto relevante, que a tese em análise brilhantemente desloca, é o da visão dos guarani como um povo ascético, em oposição aos dionisíacos tupinambás, conforme a famosa leitura de Viveiros de Castro. Os guarani têm 5 séculos de contato com o Ocidente, estando sua língua e cultura entre as que detêm maior profundidade de documentação histórica nas Américas aborígenes. Nessa história, as missões jesuíticas tiveram grande interesse, inclusive do ponto de vista musical.

O trabalho de Montardo é uma etnografia densa do ritual cotidiano dos guarani, denominado jeroky entre os kaiová e nhandeva (Mato Grosso do Sul), e purahéi pelos mbyá (Santa Catarina). Cito a autora, mencionando uma afirmação que ouviu muitas vezes em

campo, da boca de seus professores e professoras indígenas: "não há possibilidade de vida na terra se os guarani não estiverem cantando e dançando" (p. 11). É por isso que os guarani fazem o jeroky diariamente, à noite, em contraponto com o que realiza o Sol, durante o dia – também todos os dias –, mantendo a musicalidade do mundo, quer dizer, curando-o, animando-o. É desta maneira que o jeroky, tanto quanto a musicalidade do Sol, é visto pela autora como uma prática xamânica, onde o, por assim dizer, paciente é o próprio mundo com todos os seres que o habitam, particularmente os guarani.

No sentido da descrição do rito em epígrafe, Montardo realiza uma extensa etnografia musical, coreográfica e poética (relativa às letras das canções), acompanhada de profundas exegeses nativas. O jeroky "é um caminho a percorrer ao encontro dos deuses", cheio de perigos e obstáculos, o que aparece nas coreografias de lutas do rito, envolvendo ataques e defesas (p. 12). Nesse caminho, os guarani embelezam-se e fortalecem-se, curando-se a si e ao mundo da tristeza. O belo trabalho de Montardo – como o de Werlang – mostra como a música, nas terras baixas da América do Sul, não é, simplesmente, um veículo para dizer-se algo, mas o cerne do dizer. A música – é sempre bom dizer –, está congenitamente ligada à dança, à poesia e a outros universos de sentido, não necessariamente auditivos, como o grafismo, que não pude aqui cobrir devido ao tempo.

Finalizo com a tese de Piedade, sobre os wauja (também conhecidos como waurá) da Terra Indígena do Xingu, antigo Parque Nacional do Xingu. Os wauja são falantes de uma língua aruak, integrando um sistema social – o sistema social xinguano – peculiar. Trata-se de um sistema poliétnico, composto de grupos falantes de línguas tupi (kamayurá e awetí), karib (kuikúro, kalapálo, matipú, nahukwá), outros aruak (meináku e yawalapití) e trumaí (isolado lingüístico). Esse sistema social é célebre na literatura por não dispor de língua franca, sabendo-se que as línguas faladas pelos povos que o desenham são mutuamente ininteligíveis – às vezes, dentro do próprio tronco lingüístico –, o polilingüismo sendo, por outro lado, incipiente. Tudo, ali, se passa como se o ritual intertribal – que uma vez chamei de linguagem franca da xinguanidade – desse conta de constituir o sistema em tela no plano comunicacional. Note-se que a música desempenha papel central no referido ritual intertribal. O trabalho de campo do autor deu-se em duas etapas: a primeira, de agosto a

dezembro de 2001, a segunda, de junho a agosto de 2002. Ele fez esse trabalho com sua mulher, Maria Ignez Cruz Mello, também em trabalho de campo. Na primeira vez, Júlia Mello Piedade, filha do casal, integrou a equipe.

A tese de Piedade é o mais profundo e extenso estudo, nas terras baixas da América do Sul, sobre um sistema musical instrumental. Ele tem como foco o "complexo das flautas sagradas" (kawoká, em wauja), famoso, na literatura do americanismo tropical (e também na Nova Guiné), por ser visualmente proibido às mulheres, sob pena de estupro coletivo: o toque dessas flautas não pode ser visto pelas mulheres que, entretanto, o ouvem com grande avidez, encerradas em suas casas. O que é que não se deve ver, mas ouvir? O que significará ver? Ouvir? Estas são algumas das questões enfrentadas pelo autor em seu magnífico trabalho. Sua mulher já lhe oferecia uma preciosa pista, tendo sido ela quem demonstrou – através de densa análise etnomusicológica – aquilo que alguns xinguanistas apenas intuíam a partir de explanações nativas: as músicas das flautas kawoká são os modelos das canções do ritual feminino do Amurikumã, que, assim, são, a grosso modo, transposições vocais das primeiras (MELLO, 1999). A invisibilidade, aqui, contraponteia de forma interessante com a audibilidade, estando no núcleo de tudo o trânsito, de um gênero a outro – dos homens às mulheres e vice-versa –, de modelos musicais de valor estratégico para os wauja e os xinguanos em geral, envolvendo os mundos do poder e da política, da sexualidade e da filosofia e cosmologia. Observe-se que esse quadro, composto apenas pelos humanos, somente encontra plenitude se se levar em conta que a musicalidade que ele encerra tem uma "platéia" privilegiada – os apapaatai, os "espíritos". São estes que ouvem e vêm tudo – assim como cheiram –, tendo reações extremamente agressivas, caso as execuções não sejam feitas da maneira correta.

Levando a sério os wauja, e seguindo as pegadas oferecidas por seus professores e professoras indígenas, Piedade fez, à custa de um trabalho analítico – incluindo finas transcrições – de grande interesse, uma descoberta muito elegante: a música das flautas kawoká tem no sistema motívico o seu cerne. São os motivos que a constituem que são sonhados pelos flautistas virtuosos, que os gravam em suas cabeças – sendo, aqui, a imagem do gravador, muito mais do que uma metáfora – de maneira eficaz. São eles, também, o fulcro da escuta

de homens e mulheres, ouvindo-se tocando as flautas e cantando as canções de Amurikumã. São os motivos, enfim, que, submetidos a elaborados processos de composição – por repetição e diferenciação –, vão dar origem às peças de música propriamente ditas. Na medida em que esses motivos são significantes, eles formam a base do pensamento musical wauja, um dos pilares de sua filosofia e cosmologia.

Parece ficar evidente, nos trabalhos brevemente comentados, a dissolução (resolução, conforme antes observado) da etnomusicologia, feita através da dissolução de sua âncora mais profunda, a música, ela mesma. Não se trata simplesmente de, agora, dizer que os marubo, guarani e wauja não tenham palavras para "música", aprisionando, assim, a reflexão no absurdo hermenêutico (MENEZES BASTOS; PIEDADE, 1999). Muito pelo contrário, trata-se, isto sim, de verificar que, nos textos estudados, a categoria analítica de "música" – como as de "mito", "ritual", "dança" e outras – é apenas o foco eleito pelos investigadores, no sentido da compreensão da infinita cadeia de domínios da sociabilidade, o que encontra profundo eco nos casos abordados. É minha posição que essa forma de constituir a categoria em tela é consistente com o melhor da tradição antropológica e das ciências humanas, daí resultando uma etnomusicologia que – como, por exemplo, as antropologias econômica, política e outras – é, tão somente, antropologia. Recordando Adorno e sua sociologia da música: a etnomusicologia, enquanto antropologia da música, é uma antropologia de "qualquer coisa" onde a "qualquer coisa" é "música".

A dissolução da limitação brasileira – ou do próprio Brasil – nas teses comentadas parece-me resultar também clara. Não será o caso de – também simplesmente – afirmar que isto se dá porque esses trabalhos tomariam o índio em situação no Brasil, e não como parte dele, perdendo, assim, de vista que a primeira opção pode ser, tão somente, uma condenação dos ameríndios a serem considerados igualmente como parte, mas do Ocidente – no seio, tipicamente, de sua ex-ótica iluminista (MENEZES BASTOS, 2002). O caso será, isto sim, de compreender que os marubo, guarani e wauja – tanto quanto o próprio Brasil (assim como poderiam ser os demais países sul-americanos citados e o Ocidente) – são, nos trabalhos em tela, apenas sítios de residência de seus autores, que intentam compreender determinadas questões da antropologia (posto que, sem

dúvida, não dos índios). É assim que esses textos se revelam aos leitores, como interpretações de universos de sociabilidade altamente consistentes com o humano, nada tendo de exóticos ou esquisitos (e, então, nada de: "enquanto que para 'nós' X, para 'eles' Y").

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life*: A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Doctoral Dissertation in Musicology. Urbana: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

AYTAI, Desidério. *O mundo sonoro xavante*. São Paulo: Universidade de São Paulo, (Coleção Museu Paulista, Etnologia, vol. 5), 1985.

BASSO, Ellen B. *A musical view of the universe*: Kalapalo myth and ritual performances. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d' Amazonie*: Les orchestres "Tule" des Wayãpi. Nanterre: Société d' Ethnologie, (Collection de la Société Française D' Ethnomusicologie, III), 1997.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais/MEC, 1977.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita L. *Shango Cult in Recife, Brazil*. Caracas: Fundación de Etnomusicología y Folklore, 1992.

COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: An introduction. In BARTZ, G. F.; COOLEY, T. J. (eds.), *Shadows in the field*: New perspectives for fieldwork in Ethnomusicology. Nova Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1997, p. 1-19.

CUNHA, Maximiliano Carneiro da. *A música encantada pankararu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Cultural, Universidade Federal de Pernambuco, 1999.

DALLANHOL, Kátia Maria Bianchini. *Jeroky e Jerojy*: Por uma antropologia da música entre os mbyá-guarani do Morro dos Cavalos. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 2002.

GRAHAM, Laura. *Performing dreams*: Discourses of immortality among the Xavante of Central Brazil. Austin: University of Texas Press, 1995.

HILL, Jonathan. *Keepers of the sacred chants*: The poetics of ritual power in an Amazonian society. Tucson: University of Arizona Press, 1993.

HUGH-JONES, Stephen. *The palm and the pleiades*: Initiation and cosmology in Northwest Amazonia. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário*: Um estudo etnomusicológico do congado mineiro – Arturos e Jatobá. Dissertação de Mestrado em Musicologia, Universidade de São Paulo. 2 volumes, 1999.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Gauchos on stage*: Regionalism, social imagination and tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil. Tese de Doutorado em Etnomusicologia, University of Texas at Austin. 2 volumes, 1990.

LÜHNING, Angela. *Die Musik im Candomblé Nagô-Ketu*. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl D. Wagner. 2 volumes, 1990.

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e mito entre os wauja do Alto Xingu*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

_____. *Música, mito e relações de gênero*: Uma investigação antropológica de rituais musicais em sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul. Florianópolis: PPGAS/UFSC, tese de doutorado a ser defendida até dezembro/2004, em preparação.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *Phonographic recording as "our" emblem of the music of the "other"*: Toward an Anthropology of the Musicological Juncture - vergleichende Musikwissenschaft, Ethnomusicology and Historical Musicology. In *Readings in culture and cultural policy*, BAUMANN, M.P. (ed.), Wilmhelmshaven: Noetzel, 1991, p. 232-241.

_____. Esboço de uma teoria da música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico 1993*, p. 9-73.

_____. Music in Lowland South America: State of the art. 35TH WORLD CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL

COUNCIL FOR TRADITIONAL MUSIC, 19 a 25 de agosto de 1999, Hiroshima, Japão. *Abstracts*, Japão, 1999, p. 60-61.

_____. O índio na música brasileira: Recordando quinhentos anos de esquecimento. *Antropologia em Primeira Mão* 52. Local de publicação, 2002.

MENEZES BASTOS, Rafael José de; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Sopros da Amazônia: Sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. *Mana* 5 (2). Local de publicação, 1999, p. 125-143.

MONTARDO, Deise de Oliveira. *Através do Mbaraka*: Música e xamanismo guarani. São Paulo: Universidade de São Paulo. Tese de doutorado em Antropologia Social, 2002.

OLSEN, Dale A. *Music of the Warao of Venezuela*: Song people of the rain forest. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *Música yepamasa*: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Dissertação de mestrado em Antropologia Social, 1997.

_____. *O canto do kawoka*: Música, cosmologia e filosofia entre os wauja do Alto Xingu. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. Tese de doutorado em Antropologia Social, 2004.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Capoeira, Samba, Candomblé*: Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1991.

REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1). Local de publicação, 2000, p. 1-10.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing*: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

SILVA, Domingos Aparecido Bueno da. *Música e pessoalidade*: Por uma antropologia da música entre os kulina do Alto Purús. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina, 1997.

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

VIVEIROS DE CASTRO, E. *Araweté*: Os deuses canibais. Rio: Jorge Zahar Editores, 1986.

WERLANG, Guilherme. *Emerging peoples*: Marubo myth-chants. Saint Andrews: University of Saint Andrews. Ph. D. dissertation in Social Anthropology, 2001.

CEM ANOS DE ETNOMUSICOLOGIA E A "ERA FONOGRÁFICA" DA DISCIPLINA NO BRASIL

Tiago de Oliveira Pinto

Introduzindo

Centenários e aniversários redondos sempre chamam à memória acontecimentos passados, incentivam a lembrança de trajetórias e a realização de comemorações. É curioso, porém, que, no caso da etnomusicologia, não se note maior movimento em torno de seus cem anos de existência. Certo é que não se fez, por parte de uma de suas instituições, declaração oficial deste centenário. Apesar de comentários e indícios esparsos, a questão ainda não foi tematizada com maior ênfase.[1] Quero propô-la com base na discussão de documentos que me parecem indicar o surgimento da disciplina nos anos 1904 e 1905. Vou tratar destas evidências, que se configuram como uma espécie de "certidão de nascimento" da disciplina, considerando também os seus antecedentes e a relação destes primórdios da etnomusicologia com o período das gravações fonográficas no Brasil.

Portanto, se nos foi solicitado falar sobre presente e futuro da etnomusicologia[2], importa também saber do seu passado. É a este que me refiro nas páginas que seguem, pois é o passado que nos faz entender melhor o presente e, quem sabe, prever algo para o futuro.

---

[1] Bruno Nettl faz menção a algo como uma celebração de 120 anos da etnomusicologia, partindo de 1885, ano em que Alexander J. Ellis publica o resultado de suas pesquisas acústicas (ELLIS, 1885). Na verdade Nettl inclui o período que antecede o nascimento da etnomusicologia, conforme busco argumentar neste ensaio. Nettl toma os 50 anos da "Society for Ethnomusicology" como ensejo para refletir sobre as datas importantes da disciplina (NETTL, 2005).

[2] Uma versão reduzida deste texto foi apresentada na mesa redonda "Presente e futuro da Etnomusicologia no Brasil" (2º Encontro Nacional da ABET em Salvador, novembro de 2004). Ainda estavam presentes à mesa Manuel Veiga e Rafael José de Menezes Bastos. A mesa foi presidida por Salwa El Shawan Castelo-Branco.

Antecedentes

São conhecidos os marcos que antecederam o advento da etnomusicologia, ou melhor, da "musicologia comparativa", o primeiro nome dado à nossa disciplina. Um desses marcos é a menção a uma subárea da musicologia, feita em 1884 pelo musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941), que aponta para a "análise da música dos povos extra-europeus e das culturas ágrafas". Mesmo que, a esta altura do final do Séc. XIX, já existissem vários estudos sobre música e práticas musicais não ocidentais, é este catedrático da Universidade de Viena o primeiro a inserir formalmente a pesquisa da música não-ocidental no escopo da ciência musicológica. No seu importante artigo "Objeto, método e meta da musicologia" (1885), Adler faz a tentativa de justapor em planos paralelos a parte histórica e uma parte que denomina de sistemática da ciência musicológica. [3]

É neste segundo grupo das "musicologias" – o ramo da sistemática – que Adler abriga as culturas musicais não européias, e também o folclore europeu, denominando o estudo dos mesmos de "Musikologie", como indica no último de quatro itens que enumera:

> Musicologia Sistemática
>
> A. a acústica (harmonia, ritmo e melodia),
> B. a estética (o "belo musical"),
> C. a pedagogia e didática musical e
> D. a "Musikologie", ou seja, a "investigação e comparação (dos produtos musicais, 'Tonproducte'), para fins etnográficos." (ADLER, 1885).

Em trabalho posterior, um grande compêndio de história da música em três volumes (ADLER, 1924), Adler reforça a separação entre a música dos "povos naturais e orientais" daquela do Ocidente, dando a esta uma organização histórica, que se inicia na Grécia Antiga e termina com o final do Século XIX. Esta história da música ocidental é subdividida em três grandes períodos de estilo ("Stilepochen"), enquanto a música oriental e aquela de "povos naturais" são confinadas em um capítulo prévio, dando a entender que se trata de algo sem história, sem estilo definido, em estágio evolutivo anterior ao da música da antiguidade grega.

---

[3] Para uma discussão mais aprofundada sobre a complexa relação entre musicologia histórica e sistemática, vide Menezes Bastos (1995).

É interessante verificar a persistência deste projeto de estudos proposto por Adler. Sua influência ainda se faz notar em muitos programas acadêmicos de musicologia até os nossos dias. Mesmo a separação em música ocidental de um lado, sistematizada historicamente, e não-ocidental e popular do outro, mantém-se amplamente em muitos esquemas de história da música 120 anos depois. Mostra-se, inclusive, nas prateleiras de lojas de discos, onde, desde o final dos anos 1980, um novo rótulo, denominado "World Music", figura como categoria que engloba todas as músicas populares e tradicionais do mundo além-ocidente anglo-americano.

Por esta sua sistematização, Guido Adler já foi citado como precursor da musicologia comparativa, predicado que, a meu ver, jamais reclamaria para si, pois o trabalho de Adler ignora por completo a verdadeira importância de sistemas musicais não pertencentes ao domínio cultural do Ocidente. Fica evidente, a partir de Adler, que a musicologia comparativa ocupa-se exclusivamente da música de tradição oral e não européia, mesmo que o seu nome aponte para um método (a comparação) e não necessariamente para uma segmentação geográfica ou cultural.

Ao mesmo tempo em que, na Áustria, Adler esboçava seu plano para o estudo da música, impingindo-lhe aspirações universais, na Inglaterra, o físico e fonólogo Alexander J. Ellis (1814-1890) examinava a particularidade de escalas e afinações em instrumentos orientais com equipamentos de medição acústica, pouco preocupado, ainda, com as colocações de Adler ou com quaisquer outros conceitos e preconceitos da musicologia histórica. Ellis, que, ao lado de Adler, também é visto como precursor da musicologia comparativa, preocupou-se diretamente com sistemas de afinação. Defendeu que o estudo de manifestações musicais estranhas ao mundo ocidental deveria adotar a comparação como principal recurso metodológico. Em 1885, Ellis publicou suas descobertas, feitas a partir de análises acústicas em instrumentos de música do sudeste asiático e africanos, do acervo do Museu Pitt Rivers, próximo a Londres. Para descrever os intervalos que encontrou em instrumentos de afinação fixa, utilizou-se de uma unidade mínima de medição, os *cents*. Estabeleceu que cada intervalo de semitom temperado teria 100 *cents* e que, portanto, a oitava comportaria 1200 *cents*. Com base nas suas medições, Ellis pôde afirmar que diversos intervalos musicais encontrados nos instrumentos, quando fixados em *cents*, não pertenciam a um sistema sonoro "natural" (o que se acreditava ser o sistema ocidental), mas que

estes intervalos representariam construções culturais. De certa forma, Ellis apontava para o caráter ilusório de uma suposta lei dos intervalos acústicos, considerada pelas ciências de sua época como sendo natural. O veredicto final do seu artigo "On the musical scales of various nations" é fulminante:

> ... a escala musical não é apenas uma, não é natural, nem mesmo necessariamente fundamentada nas leis de constituição do som musical, (...) mas muito diversificada, muito artificial e muito caprichosa" (ELLIS, 1885).

Ellis conclui o seu artigo, comentando que uma nova área de pesquisa deveria estabelecer-se através de longas e cuidadosas observações por parte de físicos com noções de música. Com isso, Ellis aponta para a dificuldade inicial que membros de uma cultura musical específica têm para ouvir e reconhecer, com propriedade, outros sistemas de afinação (ELLIS, 1885, p. 527), sugerindo, pois, que músicos (ou musicólogos) do Ocidente não seriam os profissionais mais adequados para o estudo da música não ocidental.

Apesar de submetidas, posteriormente, a certas correções (SCHNEIDER, 1976), as medições acústicas de Ellis puderam dar uma primeira explicação detalhada do *slendro* javanês, como sendo uma escala pentáfona temperada. Provaram, também, a existência da escala heptafônica temperada (*pelog*), igualmente de Java.

Pesquisas científicas como as de Ellis e a sistematização de Adler não bastaram para vermos nascer uma nova disciplina. Adler permanecia fiel à musicologia histórica e Ellis contribuía, primeiramente, para a física acústica e a psicologia. No entanto, já se percebe uma nítida ampliação do campo musicológico, definida mais adequadamente como quebra ou ruptura. Esta ruptura na musicologia, essencialmente epistemológica, resume-se a dois pontos:

(1) a descoberta de que a música ocidental não obedece a leis universais e, por conseguinte,

(2) o fato de a cultura musical do ocidente não ser única e tampouco representar modelo obrigatório *sine qua non* para toda e qualquer prática musical do globo.

Apesar da importância das descobertas acústicas de 1885, ainda nos encontramos no período que antecede o nascimento da disciplina etnomusicológica.

A importância dos primeiros arquivos fonográficos

Quando, em 1900, um grupo de músicos provenientes do Sião (hoje Tailândia) se apresenta em Berlim, o chefe do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, Carl Stumpf (1848-1936), faz experimentos de percepção musical com os músicos, e também algumas gravações, iniciando, assim, uma primeira coleção de fonogramas. Stumpf aproveita, também, para medir as escalas dos instrumentos siameses.

Inspirado pelo trabalho de Ellis e preocupado com a relação entre a fisiologia das percepções sensórias e a reação psicológica às mesmas, Stumpf nota que, quando habituado a certas relações de intervalos, principalmente, também, às afinações diatônicas e temperadas da música ocidental, o ouvido corrige, automaticamente, determinadas "desafinações" alheias. Stumpf descobre, assim, que estar "fora do tom" ou "desafinado" em si já são conceitos etnocêntricos, pois pressupõem que o outro está errado, pelo fato de estar fora das normas do mundo musical próprio, este sim, supostamente "no tom" e "afinado".

A contribuição que Carl Stumpf dá com a sua pesquisa a uma escola berlinense de musicologia comparativa e também à fundação do arquivo fonográfico do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, está vinculada diretamente ao emprego do fonógrafo de Edison, inventado em 1877 por Thomas Alva Edison. O fonógrafo é o principal recurso técnico do qual os pesquisadores norte-americanos e europeus dispõem, agora, para captarem os mais diferentes estilos musicais, para registrarem afinações desconhecidas, provenientes de todo o mundo.

É este o momento da criação dos importantes arquivos fonográficos. O primeiro é o arquivo de Viena, o "Wiener Phonogrammarchiv", junto à Academia Imperial de Ciências, de 1899. No mês de julho de 1900, cria-se o arquivo sonoro da Société d'Anthropologie de Paris, cujo propósito, "la constitution d'un musée phonographique", previa o uso do fonógrafo para "finalidades antropológicas" (GRAF, 1972). É interessante lembrar as finalidades originais de um arquivo sonoro, como o de Viena:

1. A documentação acústica de idiomas e dialetos europeus, e dos demais idiomas de todo o mundo;

2. O registro da mais efêmera das artes, a música;
3. O registro de falas, frases e discursos de personalidades célebres, ou seja, a realização de retratos acústicos.

Em Viena estas metas permanecem em pauta durante todo o século XX. A música, portanto, é somente uma entre três grandes áreas de documentação sonora. Hoje, soam curiosas as observações, de 1899, da comissão fundadora do arquivo, quando sugere que, no caso de falas de povos "selvagens, porém cristãos", o pesquisador faça, primeiramente, o registro de uma versão do Pai Nosso, a fim de facilitar a comparação lingüística e fonológica posterior.

Em breve, os pequenos cilindros de cera do fonógrafo de Edison chegavam à Europa, na bagagem de antropólogos e viajantes, com registros de sons, melodias, cânticos e falas de todos os continentes, fazendo crescer os recém-instituídos arquivos de Viena, de Berlim e de Paris. É significativo que estes arquivos tenham sido criados por pesquisadores não-musicólogos. As áreas de investigação diretamente interessadas no novo tipo de registro fonográfico, que agora era tanto acústico quanto cultural, pertenciam às ciências exatas, à fisiologia, à psicologia e às ciências sociais. No entanto, o arquivo que mais se destacaria, justamente por dirigir seu foco principal sobre a música, é o Phonogrammarchiv de Berlim. Este arquivo pôde, em breve, reunir importantes pesquisadores, nomes que logo estariam entre os pioneiros da musicologia comparativa. O Berliner Phonogrammarchiv cresce rapidamente e se torna uma importante instituição de pesquisa e de produção de saber. Por três décadas consecutivas, exerceria influência sobre pesquisadores e instituições afins em todo o mundo.

Em Berlim, é o aluno e sucessor de Stumpf, Erich Moritz von Hornbostel (1877-1935), quem amplia a coleção iniciada por Stumpf no Instituto de Psicologia. Hornbostel não era musicólogo, tampouco psicólogo, tal qual seu professor Carl Stumpf. Era químico, orientando de Robert W. Bunsen, o que explica a forte filiação da musicologia comparativa da escola de Berlim, de um lado, à psicologia e, de outro, aos métodos das ciências biológicas e exatas.

A música gravada representava o material de trabalho que era estudado, fornecendo as informações necessárias para que, com o tempo, pudesse surgir uma visão global de todos os estilos musicais do nosso planeta. O essencial, para isto, era a coleção sistemática das

fontes sonoras. Para ampliar, o mais rapidamente possível, esta coleção, Hornbostel fazia, em 1905, o seguinte apelo:

> O mais importante, todavia, é que se encontre o maior número possível de colecionadores que não temam as pequenas dificuldades da gravação fonográfica, mesmo que nela não estejam diretamente interessados (HORNBOSTEL, 1905).

Hornbostel salientava que, para resolver questões básicas da musicologia através de um estudo comparativo em larga escala, era necessário que se dispusesse, ao menos, de provas de manifestações musicais de todos os pontos do globo (HORNBOSTEL, 1905). Antropólogos de vários países contribuíam para este fim. A coleção que, na década de 20, já contava com 30 mil fonogramas gravados, possuía registros feitos por celebridades da antropologia, como Franz Boas ou Evans-Pritchard. Durante décadas, os aparelhos do Phonogrammarchiv – a maior coleção de fonógrafos de uma instituição pública de seu tempo – eram remetidos a vários continentes para acompanharem as mais diversas expedições de pesquisa. Ainda em 1937, Marius Schneider, sucessor de Hornbostel, enviava um aparelho ao Brasil, via Embaixada Brasileira em Paris e por iniciativa do então chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade.

Novos paradigmas

Vimos que, inicialmente, a musicologia comparativa recebeu a sua orientação científica de áreas que não pertenciam à musicologia. Em compensação, é o momento, também, em que surge o novo "paradigma musical" em outra área de pesquisa: na antropologia, uma ciência do homem que se abre à esfera cultural além do domínio europeu. A simultaneidade destes dois movimentos – ruptura, de um lado, e expansão, de outro – é essencial para o surgimento da etnomusicologia (ainda denominada de musicologia comparativa) enquanto disciplina científica. A construção de seu próprio perfil dá-se a partir de idéias novas e de orientações específicas de pesquisa do início de século, uma disciplina que elege como seu campo profícuo de ação o estudo do homem através de sua música.

Verifica-se claramente que a preocupação dos primeiros representantes de uma musicologia comparativa se enquadra nas questões da virada para o século XX. Incentivada pela teoria

evolucionista, vigora a preocupação em se delinear uma história da humanidade, incluindo os seus vários estágios, dos supostamente mais primitivos aos mais evoluídos. Para entendê-los, a antropologia fornecia farto material ilustrativo (embora os antropólogos não necessariamente apoiassem esta visão de história). Mas também um arquivo, como o de Berlim, dispunha de material fonográfico, agora devidamente organizado, que poderia comprovar os diferentes estágios estilísticos de uma história mundial da música.

Por sua vez, o desenvolvimento das ciências exatas, em especial da física, culmina com a primeira versão da "Teoria da Relatividade" de Albert Einstein, precisamente em 1905. O jovem Einstein consegue provar a falsidade da crença científica, que até então imperava, sobre espaço e tempo, energia, luz e matéria. De maneira revolucionária, descobre um novo conceito de relatividade.

Neste mesmo período, e em reação à postura evolucionista da história da humanidade, propaga-se uma contracorrente na antropologia, inicialmente através do chamado difusionismo, que se opõe à idéia da linearidade única de uma evolução cultural. É outro jovem cientista, o antropólogo Franz Boas (1858-1941), que, depois de permanecer em campo entre os *inuit* (esquimós) das ilhas de Baffin, se distancia definitivamente da idéia (evolucionista) da existência de estágios altos e baixos de desenvolvimento cultural em diferentes sociedades:

> Pergunto-me, muitas vezes, quais as vantagens que a nossa "boa" sociedade tem sobre aquela de "selvagens". Chego à conclusão que, quanto mais observo seus costumes, menos temos o direito de olhar de cima sobre eles (...). Esta viagem me fortaleceu (enquanto pessoa que pensa) o ponto de vista da relatividade de todas as maneiras de trato cultural (Bildung).(BOAS, apud JONAITIS, 1994, p. 122)

Este respeito perante a cultura "do outro", mesmo que completamente diferente dos princípios da própria sociedade, espelha-se também em muitas das abordagens de Hornbostel, que, independentemente de opiniões contrárias, por vezes ferozes, vindas da musicologia histórica, mantinha-se convicto da validade de suas descobertas e teorias. É o próprio Boas quem o convida a fazer suas primeiras (e únicas) pesquisas de campo nos EUA com indígenas norte-americanos.

O *Zeitgeist* dos primeiros anos do século XX, portanto, é propício ao surgimento da etnomusicologia. Não pode ser coincidência, então, a disciplina se apresentar moderna, avançada e arrojada desde o momento dos seus primeiros passos. Ela é moderna, na mesma acepção dada ao termo pelos modernistas, movimento que se fortalece rapidamente nesse início de século. Como estes, também a etnomusicologia prevê o final das convenções tradicionais de certas linhas de pesquisa, ou se opõe a opiniões estéticas, nas quais as artes são vistas unicamente em conseqüência do seu meio natural. É o momento para se abrir ao mundo desconhecido – fala-se em "exotismo" – e abandonar convenções ultrapassadas. Surgem obras emblemáticas das artes plásticas, inspiradas no descobrimento deste exotismo, como "Les Demoiselles d'Avignon" de Pablo Picasso. Independentemente de alguns de seus representantes, como Curt Sachs, que ainda se prende ao evolucionismo histórico, a musicologia comparativa em si também expressa esta renovação, não se submetendo à tradição oitocentista, basicamente filológica, das ciências humanas de seu tempo, representada pela musicologia histórica. Esta nova musicologia comparativa já demonstra ser aliada dos recursos tecnológicos, dos quais se beneficia desde o início. Assim, a sua abertura e a sua vontade de inovar são as mesmas que as das descobertas tecnológicas; a sua independência de um *locus* geográfico e temporal fixo é semelhante à da física da Teoria da Relatividade, seu credo estético dialoga com aquele dos modernistas, deixando para trás tudo aquilo que, pouco antes, parecia único e incontestável.

Incontestável se pretende, ainda, a idéia do mais célebre dos teóricos da música desse início de século, Hugo Riemann, quanto ao "edifício sonoro da humanidade". É Riemann, precisamente, quem mais se incomoda com o "relativismo musical" dos comparativistas:

> Se um dos mais recentes ramos da musicologia, a etnografia musical, parte da utilização de técnicas modernas de pesquisa, de gravações de cânticos de povos naturais e exames exatos de instrumentos de música, para chegar a resultados que dão um tapa no rosto das mais antigas tradições da teoria das relações dos tons (intervalos de ¾ de tons, terças "neutras" etc.), não é tarefa da historiografia deixar-se influenciar no retrato que constrói do passado, a partir destas observações

> de hoje. Urge, aqui, uma séria advertência aos historiadores da música, para que não deixem turvar a sua visão pelos pesquisadores dos métodos das ciências exatas. (...) A oitava subdividida em 12 semitons (...) é um fato histórico, que não se derruba com alguns apitos mal feitos da Polinésia ou com desempenhos de canto questionáveis de mulheres de cor. (RIEMANN, 1904)

A convicção de Riemann, ainda amplamente compartilhada em 1904, não poderia mais sustentar-se para os pioneiros da etnomusicologia. Agora, havia um "projeto etnomusicológico", enquanto visão que renovaria a musicologia, questionando com esta renovação a posição filológica das ciências humanas como um todo. É o momento em que se encerram os antecedentes e em que nasce, de fato, a nova disciplina.

Surge a disciplina

Nos anos de 1904 e 1905, são publicados alguns textos que, metaforicamente, podemos chamar de "certidões de nascimento" da etnomusicologia, pois anunciam claramente o incipiente campo de estudos, situado epistemologicamente entre a musicologia e a antropologia. Mesmo filiada, a partir deste momento, a ambas as ciências, esta pesquisa de "músicas exóticas" ainda permaneceria, por um bom tempo, sem o devido reconhecimento pleno por nenhuma das duas.

Mas quais são as mencionadas certidões de nascimento?

É com o convite a Hornbostel para dirigir o Arquivo Fonográfico de Berlim em 1904, que se lhe imprime a marca de uma instituição séria de pesquisa. Este pesquisador e seus colegas introduzem a nova orientação à pesquisa musicológica a partir de 1905. Na véspera de assumir o Arquivo, Hornbostel publica, em conjunto com Otto Abraham, o artigo "Sobre a importância do fonógrafo para o trabalho musicológico comparativo" ("Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft"). O texto propõe um primeiro programa de pesquisa, significativamente sem falar em musicologia comparativa enquanto disciplina, mas apenas em "trabalho musicológico comparativo". Uma das colocações centrais do texto é a sugestão dos autores, de que será necessário, neste tipo de pesquisa, buscar compreender as diferenças musicais a partir de suas especificidades culturais:

> Tarefa do trabalho musicológico comparativo é distinguir as diferenças entre os traços culturais específicos (citação incompleta!)

Sem dúvida, esta é uma constatação que se tornará verdadeiramente programática para a disciplina a partir das décadas seguintes. É importante notar, também, que a observação denota um distanciamento da musicologia histórica, e uma subseqüente aproximação à antropologia cultural, dentro da linha de Franz Boas.

Recém-empossado como diretor e pesquisador do arquivo fonográfico, Hornbostel publica o seu célebre artigo "Problemas da musicologia comparativa" (HORNBOSTEL, 1905), o segundo documento que testemunha o surgimento da nova disciplina. Na introdução, o autor aponta para a dificuldade em definir um ramo especial de uma ciência que ainda não tem maiores resultados a apresentar. Por isso, opta por delinear as metas a serem alcançadas por este jovem "rebento" ("Sprössling"), que acaba de nascer, a musicologia comparativa. Hornbostel argumenta que as condições básicas para poder abrir o novo campo de pesquisa estão garantidas com o método comparativo e com a invenção do fonógrafo de Edison. Sublinha, também, a importância do arquivo sonoro como fundo de materiais de pesquisa. Depois de comentar uma lista de diferentes parâmetros musicais, reconhecendo a origem musicológica da disciplina, Hornbostel chega à etnografia, focalizando o contexto das manifestações musicais e as artes correlatas, a dança e a performance dramática. Na verdade, Hornbostel introduz, aqui, o que bem mais tarde se denominaria de *performance studies* na antropologia. O autor enxerga, claramente, que o registro de campo não se pode restringir ao parâmetro sonoro, e que também o filme teria de desempenhar função essencial na coleta de dados. Vemos que esta proposta visionária de Hornbostel, de 1905, antecipa uma etnomusicologia moderna, que não se limita ao aspecto sonoro da música, mas reconhece a importância de suas múltiplas formas de expressão e de seu meio social, como fatores indissociáveis da pesquisa.

Além da ampliação do Phonogrammarchiv para uma instituição de pesquisa e dos mencionados textos programáticos, é importante verificar a inserção da disciplina no cenário das

pesquisas culturais. Qual a postura das duas disciplinas que lhe são mais próximas, a musicologia histórica e a antropologia, no momento de constituição de seus paradigmas enquanto área própria de pesquisa? Conforme já vimos acima, nas palavras de Hugo Riemann, a musicologia histórica via-se ameaçada pelas pesquisas "exatas" da musicologia comparativa, como efetuadas por Stumpf, Hornbostel e Abraham, acusando-a de querer derrubar o "edifício" da música ocidental. Esta é a manifestação da ruptura que ocorre dentro da musicologia, conforme já mencionado anteriormente.

Enquanto isto, neste mesmo ano, a antropologia, tendo como porta-voz o diretor do Museu de Antropologia de Berlim, Felix von Luschan, dá aos representantes da musicologia comparativa uma primeira acolhida. É sinal de que o "novo paradigma musical" chega à antropologia, e também às suas instituições. Com a publicação de um artigo quase homônimo ao supracitado de Hornbostel e Abraham, intitulado: "A importância de gravações fonográficas para a antropologia" (LUSCHAN, 1904), Luschan não esconde as dúvidas iniciais quanto à utilidade do fonógrafo para as pesquisas antropológicas, mencionando que nem mesmo as experiências de Franz Boas com índios norte-americanos haviam trazido provas convincentes da importância do aparelho para o trabalho de campo antropológico. Foi somente por intermédio de palestras de Hornbostel, diz Luschan, que o fonógrafo lhe pareceu uma ferramenta indispensável para a pesquisa de campo antropológica. Conclui – e esta colocação é decisiva – afirmando que

> O que (...) se realizou neste campo faz prever, desde já, que, dentro de pouco tempo, a musicologia comparativa se tornará uma das mais importantes e interessantes disciplinas da antropologia" (LUSCHAN, 1904, p. 201).

Em uma réplica, publicada logo após o artigo de Luschan, o psicólogo e fundador do Arquivo Fonográfico de Berlim, Carl Stumpf, reitera os anseios do antropólogo:

> Dever-se-á buscar criar um arquivo para fonogramas, preferencialmente como parte do Museu Etnológico (STUMPF, 1904, P. 234).

Vemos, então, que, rejeitada inicialmente pela musicologia e acolhida pela antropologia, a etnomusicologia se constitui, e logo ganha o perfil que lhe é próprio: "duplo" e "dividido".[4]

Como esse início de século é de contestação artística, de renovação tecnológica e de reorientação conceitual em muitas ciências, o momento não poderia ser melhor para uma nova disciplina, que busca entender o que é estranho, que valoriza o que é desprezado, além de estar, essencialmente, preocupada em aumentar o próprio horizonte do saber, através do re-conhecimento de um mundo cada vez mais moderno, e, por isso mesmo, cada vez mais diversificado e múltiplo em seus sentidos.

(Vide gráfico na página seguinte.)

Primeiras gravações fonográficas no Brasil

É no espírito de estabelecimento de novas metas, mencionado acima, que se inserem as primeiras gravações feitas com o fonógrafo de Edison no Brasil, no contexto de viagens de pesquisa etnográfica. Desde o início do século XIX, viajantes pesquisadores percorreram o Brasil em várias expedições de coleta e de investigação. As pesquisas antropológicas e culturais recebiam, ao lado das biológicas e zoobotânicas, um lugar permanente e de destaque.

Apesar de já encontrarmos referências a tradições musicais do país no século XIX, notadamente através das transcrições musicais que encontramos nos volumes de Spix e von Martius, de 1823, ou nas gravuras de Moritz Rugendas, é justamente o fonógrafo de Edison que abre perspectivas novas para a documentação musical de fato. Dado o interesse dos pesquisadores alemães pelo Brasil e o fato de em Berlim se encontrar o maior centro de documentação da música mundial, não é coincidência que os primeiros registros de música

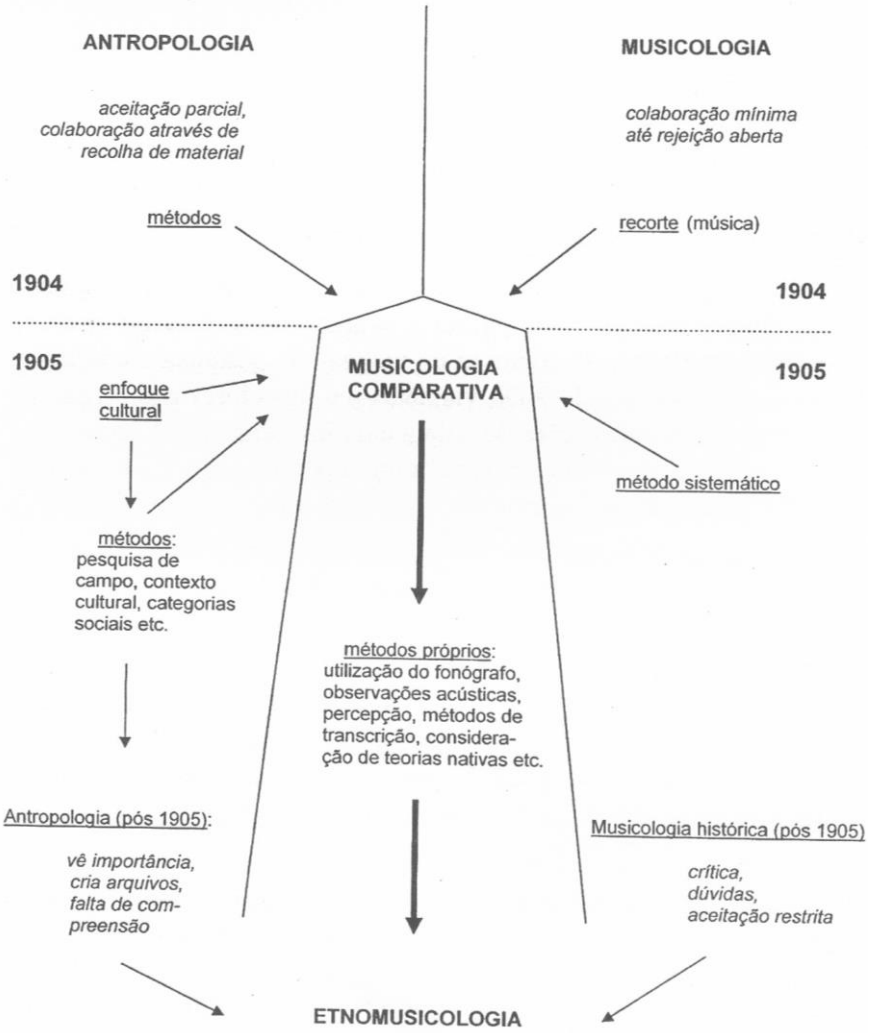
---

[4] Esta dupla natureza da etnomusicologia é logo tematizada no primeiro capítulo de um dos livros-chave da disciplina, no *The Anthropology of Music*, de Alan P. Merriam:

> A etnomusicologia carrega dentro de si as sementes para a sua própria divisão, pois sempre foi composta por duas partes distintas, a musicológica e a etnológica, e talvez seu maior problema seja a mistura das duas em um só modo de ser, que não enfatiza nenhuma das duas, mas que toma ambas em consideração. (MERRIAM, 1964).

O surgimento da etnomusicologia

na fricção entre musicologia e antropologia em 1904 e 1905



feitos no Brasil com o fonógrafo de Edison, ainda na primeira década do século XX, deixem o país rumo à Europa na bagagem de pesquisadores alemães.

As primeiras gravações fonográficas feitas durante expedição de pesquisa no Brasil, e das quais se tem notícia, foram feitas por uma missão da academia imperial de ciências da Áustria, sob a direção de Richard Wettstein, em 1901 no sul do país. Trata-se de poucas amostras acústicas do idioma guarani, de uma cantiga religiosa e de um breve relato. Além disto, foram registradas, em São Paulo, falas do português do Brasil (STANGL, 2000, p. 153).

As primeiras coleções expressivas de música brasileira gravada em campo são de 1908 a 1913, feitas pelos antropólogos Wilhelm Kissenberth (1878 - 1944) e Theodor Koch-Grunberg (1872 - 1924), respectivamente, que realizaram pesquisas e coleta de cultura material indígena para o museu de Antropologia de Berlim (Königliches Völkerkundemuseum zu Berlin). Embora tenha feito gravações de música entre os kaiapó e karajá, além de ter reunido uma valiosa coleção de máscaras de dança, a coleção de cilindros de cera do fonógrafo de Kissenberth passou praticamente despercebida na reserva do museu até bem recentemente. Já outro emissário do museu de Berlim, Theodor Koch-Grunberg, esteve no Brasil em quatro viagens de pesquisa, em 1899, de 1903 a 1905, de 1911 a 1913 e em 1924. Diferentemente de seu colega Kissenberth, Koch-Grunberg publicou o resultado de suas pesquisas, manteve contato com outros pesquisadores e empenhou-se em realizar o máximo de gravações possível com o fonógrafo, preparado especialmente para a segunda viagem por Erich M. von Hornbostel.

Entre o material que Koch-Grunberg coletou no norte da Amazônia brasileira, encontra-se um grande número de instrumentos musicais, além das gravações que fez entre os índios macuxi, taulipan, tukano, desana e yecuanan. Como não era capaz de avaliar todo o material musical indígena, solicitou a Hornbostel que se encarregasse da análise de instrumentos e da transcrição das gravações. O trabalho conjunto, elaborado a partir da idéia de Koch-Grunberg, correspondia ao ideal, tal como havia sido formulado por Hornbostel, e que dava prioridade à coleta de gravações sonoras, mesmo por não musicólogos.

O primeiro trabalho publicado por Hornbostel sobre o material de Koch-Grunberg foi integrado na monografia do antropólogo "Dois anos entre os indígenas – viagens no noroeste brasileiro 1903/1905", como capítulo independente. Trata-se do estudo organológico "Algumas flautas de Pã do noroeste brasileiro" do vol. 1 da obra de Koch-Grunberg. É um trabalho de pesquisa organológica, que reflete, de maneira característica, uma das questões tidas como básicas pela musicologia comparativa: a comparação de sistemas musicais e, motivado pela psicologia, o problema da afinação de instrumentos de música.

Dentro deste espírito, Hornbostel voltou-se com especial ênfase à análise minuciosa dos intervalos entre os diferentes canudos das flautas de Pã brasileiras, e, mais tarde, das diversas escalas captadas pelo fonógrafo de Koch-Grunberg. No seu estudo de 1909, ele já adianta a seguinte conclusão:

> Existe um princípio coerente de afinação dos instrumentos, o qual se processa através da entonação dos sons harmônicos que servem sempre de base à afinação do canudo seguinte. (HORNBOSTEL, 1909)

De especial relevância para a história da musicologia no Brasil é um artigo publicado por Hornbostel anos mais tarde, "Música dos makuxi, taulipan e yekuanan", baseado nas gravações feitas por Koch-Grunberg, e novamente publicado, como capítulo independente, na segunda grande obra deste, intitulada "De Roraima ao Orinoco" (HORNBOSTEL, 1923). Portanto, além de uma numerosa coleção de instrumentos musicais provenientes do Brasil, Hornbostel tem à mão, a partir de 1913, mais de cem cilindros de cera gravados com música vocal e instrumental dos índios brasileiros, podendo, assim, realizar uma análise musicológica que, a seu ver, tinha todas as prerrogativas para trazer resultados relevantes, não somente ao conhecimento da música de povos indígenas brasileiros, mas à disciplina como um todo. Hornbostel realiza análises detalhadas e inéditas com base nestas gravações. Estuda ritmo, tempo, estrutura de melodias indígenas, tanto instrumentais quanto vocais, elementos, portanto, que jamais poderiam ser desvendados apenas através da análise de instrumentos musicais dos respectivos grupos.

Assim como a antropologia, a arqueologia e a lingüística, a musicologia estava contribuindo para traçar relações amplas, que iam

ao encontro de uma das grandes preocupações da época: a tarefa de participar, à sua maneira, da composição do grande mosaico histórico-cultural da humanidade.

Paralelamente à pesquisa de Koch-Grunberg na Amazônia, um antropólogo brasileiro, o carioca Edgard Roquette Pinto (1884-1954), realizava gravações com um fonógrafo de Edison em pesquisa de campo no noroeste do Mato Grosso, entre os parecis e nhambiquara em 1912. Não sabemos até que ponto um antropólogo tinha conhecimento do outro. Nas correspondências de Koch-Grunberg, não encontrei referências ao colega brasileiro. As gravações de Roquette Pinto encontram-se, hoje, no Museu Nacional, Rio de Janeiro. O resultado de suas pesquisas está exposto no seu livro "Rondônia" (ROQUETTE PINTO, 1917).

No início dos anos 20, Mário de Andrade deparou-se com a obra monumental de Koch-Grunberg, solicitando ao arquivo fonográfico de Berlim cópias das gravações feitas na Amazônia. Além das gravações e das suas análises musicais, a etnografia publicada por Koch-Grunberg deu outra grande contribuição à cultura brasileira, através de um dos mitos registrados pelo antropólogo. Trata-se do mito makuxi sobre o herói Maku-Naima, que, em 1928, torna-se protagonista do grande romance modernista de Mário de Andrade: "Macunaíma".

Depois de conseguir as cópias das gravações de Koch-Grunberg, Mário de Andrade também solicita ao museu de Berlim um fonógrafo para gravações de campo. O aparelho chega ao Brasil em 1937, e é encaminhado à cantora e violonista Olga Praguer Coelho, que grava cantigas do candomblé baiano. Trata-se do primeiro registro sonoro deste repertório do qual tenho notícia.

Com esta gravação de Olga Praguer, encerra-se a era do fonógrafo de Edison. O gravador elétrico, tanto de fitas magnéticas como de "bolacha" (disco), inventado na década de 30, mais sofisticado e adequado para o trabalho de campo etnomusicológico, já começa a ser empregado em campo no Brasil a partir de 1938.

O que permanece da era fonográfica é a sonoridade dos pequenos cilindros, com tomadas de, no máximo, dois minutos de música; sons que ficam nos arquivos, mas que também ressoam nos

ouvidos de todos aqueles que, um dia, travaram contato com esses pequenos suportes de som, antropólogos e musicólogos.

O dilema da gravação fonográfica

Com a possibilidade da realização de registros acústicos em campo, a etnomusicologia afirma, definitivamente, a sua natureza dupla, situada entre a musicologia e a antropologia. A tradição humanista nas ciências já enfrentava dificuldades face à falta de documentos escritos na antropologia e, portanto, à ausência de fontes passíveis de exames filológicos. As coleções de cultura material dos museus vinham, até certo ponto, suprir parte desta falta de dados escritos, pois eram os artefatos produzidos pela mão do homem que, agora, substituíam o texto inexistente. Acreditava-se que a decodificação hermenêutica dos objetos levaria à leitura do processo mental que dera origem aos artefatos, viabilizando, assim, a compreensão aprofundada da cultura em questão.

Para a musicologia, as músicas de outros continentes também careciam de um texto, ou seja, de partituras escritas, fontes de pesquisa imprescindíveis para uma investigação musical histórica. Entravam, aqui, novos "artefatos", mais apropriados do que os instrumentos musicais, representados pela gravação sonora. A decodificação destes artefatos sonoros se dava através da análise e da transcrição. Situa-se aqui, portanto, uma ligação direta entre o procedimento antropológico da coleta de "cultura material" e da necessidade musicológica de um "texto" musical, que, em última instância, era também uma necessidade das humanidades oitocentistas. A etnomusicologia logo reconheceu a importância da ponte entre a antropologia e a musicologia, uma ponte que somente ela poderia construir, graças, essencialmente, ao registro fonográfico, um registro tanto "material" quanto de "texto", e que se presta simultaneamente à decifração e à decodificação.

Neste espírito "filológico" das humanidades, as gravações auditivas de música feitas por Kissenberth ou por Koch-Grunberg evidenciam um aspecto que ilustra bem o dilema básico da antropologia da primeira metade do século XX: a necessidade de se obterem elos de compreensão para a transposição de informações e de saberes.

Como se deram estas primeiras gravações sonoras na prática? Trata-se, sem dúvida, de registros feitos no seu respectivo contexto

geográfico. No entanto, Koch-Grunberg e Kissenberth fizeram a maioria das suas gravações fora do ensejo de performance que daria sentido às canções e às músicas instrumentais. Em geral, o pesquisador "arranjava" o momento da gravação, posicionando seu informante musical diante do cone do gravador. Há vários problemas que resultam deste tipo de gravação: por vezes, o músico se mostra tímido, inseguro, há momentos em que, pelo contrário, grita excessivamente alto, levando o som gravado à distorção.

O cilindro de cera que serve de suporte à gravação comporta, no máximo, dois minutos e meio. Deste curto tempo de duração, perde-se o início, quando o mecanismo do aparelho começa a funcionar. Perdem-se outros segundos com o anúncio feito pelo pesquisador e, finalmente, mais cinco segundos com o som referencial, um lá, que é tocado com um diapasão de sopro antes do início da música. A finalidade deste som de referência é possibilitar uma avaliação posterior da altura absoluta das notas da música executada. Ironicamente, é comum observar os cantores iniciarem a sua frase melódica exatamente na mesma freqüência da nota dada segundos antes pelo diapasão. Além de uma intervenção direta, que ocorre assim com este diapasão, a posição do investigador, que necessita inserir o seu referencial no momento do registro, demonstra, claramente, não apenas a postura deste diante da cultura estranha, mas suscita também o dilema básico do labor antropológico: todo e qualquer tipo de avaliação da cultura alheia está fundada na percepção que só funciona a partir do padrão próprio de concepções daquele que é responsável pela investigação.

O método comparativo passa, então, a ser a principal ferramenta de operação na busca pelo outro e por sua manifestação cultural. O breve sopro do diapasão, marcando a posição da nota "lá" no contexto sonoro geral, ilustra este dilema do antropólogo na sua busca por elos que possam aproximar os dois universos conceituais, o próprio e o da sociedade que está sendo estudada.

Mesmo com a renovação no campo tecnológico e nas orientações de pesquisa, e também face a questões que se tornaram importantes hoje em dia, permanece o dilema do lugar isolado, ocupado pela etnomusicologia, metaforicamente ilustrado pelo tom "lá" do diapasão de Koch-Grunberg. O perfil duplo e dividido da

etnomusicologia se mantém, e, por isso mesmo, é sua a prerrogativa destes últimos cem anos de unir duas áreas tão essencialmente ligadas quanto diversas, uma pertence às artes musicais, outra ao homem responsável por estas artes e pelo saber inerente a elas.

Alguns Marcos históricos da etnomusicologia no Brasil

Concluindo estas reflexões sobre o centenário da etnomusicologia, caberia comentar o seu desenvolvimento no Brasil. É um dos anseios da ABET trabalhar e tornar pública esta história brasileira da disciplina, que considero um capítulo muito significativo da etnomusicologia como um todo. A tarefa que se propõe ainda carece do esforço conjunto de muitos dos membros da ABET, pois, na verdade, cada uma das regiões do país tem a sua versão para relatar sobre a disciplina, ou sobre empreendimentos etnomusicológicos que não aconteceram sob este rótulo ou em seu nome. Limito-me, por isso, a enumerar alguns momentos da etnomusicologia no Brasil, conforme já apontados parcialmente no texto, na expectativa de que, em breve, sejam complementados por mais outros dados relevantes. Afinal, hoje já podemos dizer que os cem anos da etnomusicologia são cem anos de uma disciplina que também é brasileira.

100 anos de etnomusicologia no Brasil: alguns dados

1901	Missão austríaca, com primeiros registros de fala no sul
1907*	1ª gravação sonora de campo, na Amazônia, por antropólogos alemães
1912	1ª gravação sonora de campo por antropólogo brasileiro (Roquette Pinto no Mato Grosso)
1937*	1ª gravação do candomblé da Bahia: Olga Praguer Coelho Última gravação com o fonógrafo de Edison
1938-45	Gravações magnéticas de campo ▪ "Missão de Pesquisas Folclóricas" do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade ▪ Melville e Frances Herskovits na Bahia ▪ Luis Heitor Correa de Azevedo no Nordeste e Minas Gerais
1959	Missão do Musée de l'Homme (Dreyfus-Roche) na Bahia e no Xingu

1960 – 84	Série "Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro" (iniciado por Aloysio de Alencar Pinto e continuado por Elisabeth Travassos)
1978	"Nova" etnomusicologia no Brasil com enfoques antropológicos: ▪ Rafael José de Menezes Bastos: *Musicológica kamayurá* ▪ Gerhard Kubik: *Angolan traits in black music, games and dances of Brazil*
1981	Enfoque historiográfico e filológico: Manuel Veiga: *Brazilian ethnomusicology. Amerindian phases*
1984	Descoberta das "terças neutras" na música do Nordeste (Tiago de Oliveira Pinto, 1984)
1986	Primeira gravação de campo digital no Brasil (Bahia)
1987/90	Programas de etnomusicologia em escolas de música de Universidades Federais (Rio, Bahia)
2001	Criação da ABET no Rio de Janeiro
2004	Projeto de reedição da viagem da "Missão de Pesquisas Folclóricas" de 1938: "Responde a roda outra vez" (coordenado por Carlos Sandroni)
2004	Era do *D Audio* sem fita ou CD (suporte de dados: *flash card*). Primeiras gravações de campo em São Paulo com equipe da USP.

Referências bibliográficas

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, vol. 1, p. 5-20, 1885.

_____. *Handbuch der Musikgeschichte*. Frankfurt sobre o Meno, 1924.

ELLIS, Alexander J. On the musical scales of various nations. *Journal of the Society of Arts*, vol. 33, p. 485-527, 1885.

GRAF, Walter. Das ethnologische Weltbild im Spiegel der vergleichenden Musikwissenschaft. *Wissenschaft und Weltbild*, vol. 25 / 2, p. 151-158, 1972.

HORNBOSTEL, Erich M. von. Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft. *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*, vol. 7 / 3, p. 85-97, 1905.

_____. Über einige Panpfeifen aus Nordwest-Brasilien. In: KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Zwei Jahre unter den Indianern:* Reisen in Nordwest-Brasilien 1903/1905. Berlim, 1909, p. 378-423.

_____. Musik der Makuschi, Taulipang und Yekuaná. KOCH-GRUNBERG, Theodor. *Vom Roraima zum Orinoco*. Stuttgart, 1923. p. 397-423.

_____; ABRAHAM, Otto. Über die Bedeutung des Phonographen für die vergleichende Musikwissenschaft. *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 36, 1904.

JONAITIS, Aldona. *From the land of the totem poles:* The Northwest Coast indian art collection at the American Museum of Natural History. New York, Seattle: Editora, 1994.

LUSCHAN, Felix von. Die Bedeutung phonographischer Aufnahmen für die Ethnologie. *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. 36, 1904.

MENEZES BASTOS, Rafael José. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, vol. 93, p. 9-73, 1985.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston, 1964.

NETTL, Bruno. A year of anniversaries. *SEM Newsletter*, n. 39 / 3, p. 5, 2005.

RIEMANN, Hugo. *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. 1. Leipzig, 1904.

ROQUETTE PINTO, Edgard. *Rondônia*. Rio de Janeiro: Editora, 1917.

SCHNEIDER, Albrecht. *Musikwissenschaft und Kulturkreislehre*. Bonn, 1976.

STANGL, Burkhard. *Ethnologie im Ohr: Die Wirkungsgeschichte des Phonographen*. Viena, 2000.

ETNOMUSICOLOGIA NO BRASIL: O PRESENTE E O FUTURO (PROBLEMAS E QUESTÕES)

Manuel Veiga

Se me indago sobre a etnomusicologia do brasileiro pelo brasileiro, logo surgem problemas. A antiga antropologia e a etnomusicologia de tintura colonialista racionalizavam, em termos de relacionamentos, sua preferência pelas culturas isoladas, a serem observadas e interpretadas por estudiosos a elas não pertencentes. Há imbricações com as questões de objetividade e subjetividade, do "êmico" e do "ético"[1] nas observações, de possibilidades, ou não, de generalizações que não nos interessam neste momento. Vivendo num país com as dimensões e os problemas do Brasil, ambos imensos, o que preocupa é se uma etnomusicologia brasileira deve ou pode se conter apenas dentro dos limites da neutralidade científica, se é que esta existe.

Numa perspectiva de quase um quarto de século (1981), rever as palavras finais da tese submetida ao Programa de Etnomusicologia da UCLA ainda tem efeito cautelar para mim. Buscava uma etnomusicologia brasileira, à base das fases indígenas. O tom demasiadamente confiante e a abrangência limitada ao índio devem ser revistos, mas, em essência, nada há a recuar quanto à pregação que iniciava[2]:

> Instead of a merely academic purpose, Brazilian ethnomusicology has a valid role to play as applied discipline,

---

[1] Os dois termos, derivados, respectivamente, de "fonêmico" e "fonético", estão sendo usados aqui como Keneth L. Pike os cunhou, em torno de 1954, para caracterizar o significado de alguma coisa à maneira como é percebida e compreendida pelos participantes de uma cultura, mais do que como seja observada por alguém de fora.

[2] VEIGA, Manuel. *Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian phases.* 1981, p. 278. Ora acessível em edição fac-similar, in BLANCO, Pablo Sotuyo (org.). *Por uma etnomusicologia brasileira: Festschrift Manuel Veiga.* Salvador: PPGMUS-UFBA, 2004, pp 53-423.

> contributing to the education and self-respect and sense of identity of the Indian. In the larger context, Brazilian ethnomusicology can sound an ethical note that beckons Brazilian society to a solution of many of its most pressing problems. (VEIGA, 1981)

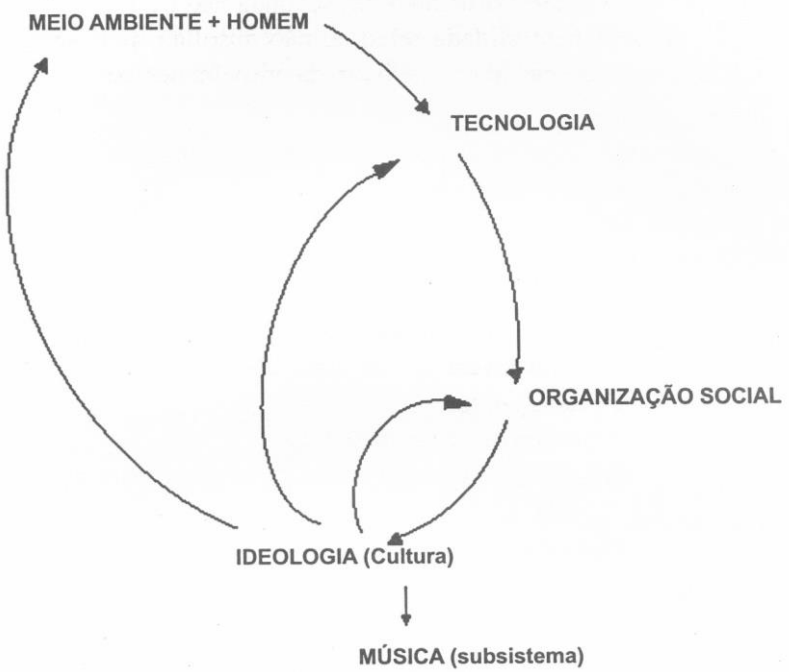
Evidentemente, a auto-estima, a educação e o senso de identidade se aplicam a todos os brasileiros. Os problemas mais prementes já não são apenas o estado de desamparo das populações indígenas, culturalmente condenadas, até mesmo levadas ao suicídio de jovens e ao genocídio. Hoje, a destruição da natureza e a sobrevivência da vida na terra tornaram-se desafios para todos. Colocar a ecologia em primeiro plano, entretanto, não significa voltar as costas aos problemas teóricos de nossa disciplina. Pelo contrário, temos de buscar, num esquema cibernético[3], um modelo em que possamos substituir as limitadas cadeias de causa e efeito da física newtoniana por numerosíssimas relações de feedback, regidas pelo princípio da incerteza, ou da indeterminação de Heisenberg. Essas relações, sem simplismos reducionistas, sejam eles materialistas ou idealistas, devem ocorrer entre pólos múltiplos, que articulem as relações natureza-homem, as tecnologias assim geradas, os sistemas sociais que as sustentam, as culturas (ideologias, não em sentido marxista) que as justifiquem, todos esses pólos dobrando-se sobre si mesmos, sem hierarquias. Dentro desse sistema, a música, necessariamente, também é um pólo. (Vide Fig. 1)

À base desse esquema, tenho chegado a uma Etnomusicologia como Percepção da Natureza, articulando artes, textos e contextos (música, predominantemente indígena, neste caso), educação (para o meio ambiente), crítica cultural, comunicação, desenvolvimento sustentável, ecologia profunda, no pensamento sistêmico. Fizemos duas apresentações, "shows", à sua maneira, no Auditório da Reitoria da UFBA, com projeções contínuas e não comentadas de slides (estarão ao final deste texto) e ilustrações musicais. Iniciávamos com uma gaita de fole de Trás-Os-Montes, não muito distinta da que, segundo Caminha, Diego Dias andara tocando por aqui, nem dos

---

[3] Apropriei-me de um esquema de Lewis L. Langness, com pequenas modificações. Ele o chamou de "Cybernetics in the Evolution of Culture". Cf. LANGNESS, L.L. *The Study of Culture*, revised edition, Novato, CA: Chandler & Sharp, 1987, p. 206.

Fig. 1



Etnomusicologia?

instrumentos que João de Barros descreveria, em *Décadas de Ásia*, como próprios para apascentar os gados. Passávamos pelos kamaiurá (no limiar entre música e não música), pelos cantores krahô e por imitações de animais a duo pelos kawabi. Acompanhados com gráficos dos invólucros sonoros, os exemplos musicais tornavam-se mais acessíveis à audiência, esta, assim, capaz de perceber em minúcia os conhecimentos práticos de acústica que alguns de nossos índios possuem. Nesse domínio, seriam eles distintos, mas comparáveis aos monges tibetanos, certamente representantes de uma alta cultura. Embora chegássemos a Villa-Lobos e a Tom Jobim, mantinha-se como finalidade principal a exemplificação, por via da música, do equilíbrio entre homem e natureza[4].

[4] O roteiro da apresentação estará à disposição de quem se interessar.

Voltemos a algumas questões e problemas, mesmo que de modo esquemático. Alguns não serão desenvolvidos aqui, mas poderão ser discutidos posteriormente. Resta advertir, se ainda não ficou claro, que sou adepto de uma neutralidade relativa, não absoluta, mas sempre responsável. Desculpo-me, assim, pelo uso da primeira pessoa.

1. **O hoje:** questões
    - Etnomusicologia no Brasil ou etnomusicologia brasileira?
    - Etnomusicologia de brasileiros
    - Como avaliar?
    - Um mapa etnomusicológico do Brasil?
        - Centros
        - Produção científica: dissertações e teses
        - Colegiados invisíveis
            - Desconfianças
            - Antropólogos e musicólogos
            - Necessidade de uma estrutura regional para a ABET
            - Menos sufoco, mais independência

2. **O amanhã:** problemas
    - A busca da disciplinaridade
    - A busca da interdisciplinaridade
    - A busca da relevância
    - A questão da neutralidade
    - A questão da aplicabilidade

A avaliação é difícil sob todos os aspectos. O ideal seria contar-se com uma cobertura adequada da produção científica dos diversos centros ativos na produção de cunho etnomusicológico no País, particularmente das teses e dissertações. Sou muito grato pelo material que tive em mãos graças a Hugo Leonardo Ribeiro e àqueles que atenderam às suas repetidas solicitações de informações. No conjunto, entretanto, estamos longe de ter um levantamento uniforme, existindo lacunas e duplicações. Cabe ao Banco Virtual de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia [IBICT], em Brasília, a tarefa de disponibilizar essas informações. Não são limitadas, aliás, aos meros dados de título, de autoria, de publicação e a resumos padronizados. Caso se queira, o conteúdo inteiro das obras pode ser disponibilizado por meio virtual. A tarefa de alimentação desses

dados é feita por bibliotecários, treinados para este fim nas bibliotecas centrais universitárias. Ocorre, entretanto, que esse treinamento é recente em um bom número de casos, e é necessário que os colegiados de pós-graduação ajudem, também, na cobrança de ações positivas dos pós-graduados e dos próprios bibliotecários. Não mais favorecidos estamos quanto à alimentação do PROSSIGA. Neste último caso, cabe às próprias agências de fomento e amparo à pesquisa, estaduais e federais, o fornecimento de dados a essa outra importante base de dados do IBICT.

Poderíamos também "olhar para o umbigo", como uma estratégia de avaliação de interesse da etnomusicologia brasileira, não tanto no sentido da advertência de Vieira no sermão Terceira Dominga do Advento, sobre o tema da profecia.[5] Disse Vieira:

> Os discursos de quem não viu são discursos; os discursos de quem viu são profecias.
> Os antigos, quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento, senão as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os Portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os Portugueses consultavam as entranhas dos homens. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo no mundo que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. (...) Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há-de sacrificar, é não querer profecias verdadeiras; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro. (apud MOTA, 1985)

[5] Citado por Alfredo Bosi, in MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. xvii.

Intelectuais da década dos quarenta, Ferreira Gullar notadamente, talvez se inspirassem à maneira dos antigos, para seus prognósticos. Nessa década, em 1944[6], importante para nós pela figura de Mário de Andrade (1893-1945), ideólogos da cultura brasileira, ativos desde os anos vinte, reviam suas posturas. Aqueles também eram tempos ruins, instáveis: Segunda Guerra Mundial, a ditadura do Estado Novo bloqueando renovações no processo cultural, no plano nacional. Intelectuais sentiam-se chamados à ordem: não ciência pura, mas compromisso, se não diretamente ação. Entre os que prestaram depoimentos, Ferreira Gullar precisa ser lembrado por uma de suas afirmações, citada na obra de Carlos Guilherme Mota. Disse o exilado autor de *Vanguarda e Subdesenvolvimento* (in MOTA, 1985, ilustração 36): "Clamar em países subdesenvolvidos pelo estudo e conhecimento de sua própria realidade, eis a verdadeira atitude internacionalista". Entendia ele que precisávamos ser nacionais para sermos internacionais.

Assim redigimos, de um ponto de vista apenas pragmático, a "Justificativa" do doutorado que se pretendia implantar na UFBA (1990). A definição dos objetivos deve também muito a Anthony Seeger, em sua tentativa de clarear fronteiras entre perguntas antropológicas e musicológicas na etnomusicologia. Queríamos, porém, juntar os dois tipos, porquanto não pretendíamos nem uma antropologia sem música, nem uma musicologia sem gente nesta nossa etnomusicologia. Os objetivos foram definidos à maneira abaixo (as ênfases são atuais e minhas):

- Observar, registrar, classificar, **objetiva e isentamente**, o que se faz musicalmente nas diversas culturas musicais brasileiras;
- Apreender o significado dessas músicas, ou seja, compreender por que se faz o que se faz;
- Estudar os sistemas musicais existentes no país; comparar esses sistemas com os que praticamos;
- **Ampliar esses limites gradativamente para culturas subsidiárias e, progressivamente, para as culturas musicais do mundo.**

Pensávamos, na verdade, que essa ampliação viria por trocas do que fôssemos obtendo, com os arquivos musicais do mundo.

---

[6] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974)*, 5ª ed. São Paulo: Ática, 1985, p. 84.

(Imagine-se: não conseguimos recursos sequer para estabelecer nosso arquivo de música vernácula, reivindicado desde 1981.) Tampouco há uma previsão para as aplicações, embora implícitas em alguns objetivos.

Sem ares de nacionalismo político e suas funestas conseqüências, a questão do nacionalismo ainda precisa ser posta em foco por quem olha as entranhas dos sacrificados. Não sei quem disse isto, talvez eu próprio, mas o nacionalismo brasileiro nunca foi contra ninguém, mas a favor de nós próprios. Também defendi, há mais de vinte anos, como doutorando na UCLA, que as definições de dicionários musicais de nacionalismo musical são absolutamente superficiais. Aliás, nacionalistas são sempre os outros. Não é o uso de material popular ou tradicional em obras sinfônicas, ou o que quer que seja, que faz uma música ser nacional, mas a possibilidade a que têm direito os membros de uma nação de se reconhecerem em sua própria música.

Acho que Blacking concordaria com isso, uma vez que condiciona música, em termos de uma cultura particular, ao relacionamento de suas funções com a qualidade da experiência individual e das relações humanas; de suas estruturas com reflexos de padrões de relações humanas; e os valores da peça musical, inseparavelmente, de seu valor como uma expressão da experiência humana[7]. Desse ponto de vista, os horrores praticados nos campos de concentração nazistas não teriam sido uma utilização de "música" para o extermínio de judeus, crianças inclusive, mas uma atroz forma de desumano ruído. Para se ouvir música, é necessário que se queira ouvi-la, pois, de resto, deixa de ser música para ser poluição sonora.

Chegamos, assim, ao Brasil da atual conjuntura: apenas brasileiros, sem ânimo necessário para sermos nação. Não superadas, ainda, as brumas de sucessivas ditaduras, e já se está diante de algo pior, alimentado pela corrupção. "A esperança morreu", diz um ex-ministro (da Educação!), em tom de penitente. Cristovam Buarque refere-se ao veto de todo o choque social e a um salário mínimo infame. Mais eficaz ainda, do ponto de vista simbólico, tem-se a Suprema Corte, que viola a Constituição que teria o dever de

---

[7] BLACKING, John. *Music, culture & experience, selected papers of John Blacking*, Reginald Byron, ed. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1995, p. 31.

interpretar e preservar, para liquidar direitos adquiridos de aposentados e idosos, ao sabor de pressões políticas (Reforma da Previdência, para os fracos). Intelectuais calados. Opinião pública manipulada a ponto de fazer crer que um punhado de médicos, professores, técnicos de uma quase extinta classe média pudesse responder pelos rombos que a corrupção pública realmente permite, encoraja e defende. Para isso, não interessam universidades livres e fortes. Intelectuais, ao contrário dos da década citada dos 40, devem ficar calados.

Uma nação se une, não apenas pelos laços genéticos, culturais, históricos, territoriais entre seus indivíduos, mas, sobretudo, pelo respeito a instituições compartidas (leis, constituição, governo, tradições). Daí, a esperança que congrega cidadãos e os faz agir em prol do bem comum. Já que o cimento de uma nação se encontra também em sua música, não é possível uma etnomusicologia brasileira que, neutra, lave as mãos diante da injustiça e da miséria, e não se preocupe com a reconstrução da nação, inclusive com a preservação de seu território (internacionalização da Amazônia, como primeiro passo para o controle estratégico da água).

Tópico também preocupante e de definição muito difícil é o da qualidade da música de um povo. No limiar do milênio (refletíamos, havia pouco, sobre os 50 Anos da Escola de Música da UFBA)[8], ninguém poderá sugerir o que será a música do futuro. Mesmo restritos às cinco décadas de uma instituição, sabemos que será muito diferente do que tem sido. O país, como um todo, passou de uma população de 51.941.767 habitantes em 1950, para uma de 169.590.693[9] em 2000, praticamente triplicando-a. O Município de Salvador, ao qual a Escola de Música mais diretamente serviu, foi, de uma população de 417.235 habitantes em 1950, inferior à atual do Município de Feira de Santana (480.949 habitantes em 2000), a uma congregação de 2.443.107 indivíduos, ainda mais mulheres do que homens, em 2000, **quintuplicando-a** em apenas cinqüenta anos. Grande parte desse acréscimo não se deve apenas a modificações

---

[8] Cf. VEIGA, Manuel. Cantos de Passarinhos. *Revista da Bahia* [Fundação Cultural do Estado da Bahia], Salvador, v. 32, nº 39, p. 5-24, nov. 2004. Disponível também no endereço http://www.nemus.ufba.br/artigos/cantos.htm

[9] A estimativa para 2004, ainda do IBGE, é de 179.094.547 habitantes.

vegetativas das taxas de natalidade e de mortalidade, mas ao êxodo rural e à atração dos pólos industriais que se iam implantando. Cidades como Salvador incharam e se viram cercadas por cinturões de pobreza absoluta, ao seu derredor, e de invasões entre seus antigos bairros.

A intromissão da indústria cultural, por seu lado, mereceu, de Milton Santos, o seguinte comentário[10]:

> Hoje, a indústria cultural aciona estímulos e holofotes deliberadamente vesgos, e é preciso uma pesquisa acurada para descobrir que o mundo cultural não é apenas formado por produtores e autores que vendem bem no mercado. (SANTOS, 2002)

Milton Santos também achava que a festa faz parte da vida, e que, assim, se poderia aceitar que certos temas ganhassem tratamento festivo, permanecendo na superfície das questões, em vez de aprofundá-las. Outros, entretanto, exigiriam uma atitude mais severa – por exemplo, a cultura. Essa cultura, para ele, está intimamente ligada às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade, sem o que não seria "o grande cimento que defende as sociedades locais, regionais e nacionais contra as ameaças de deformação e dissolução de que podem ser vítimas" (SANTOS, 2002, pp. 65 et passim).

A "escorregadia" questão do que seja a indústria cultural e de como se dão seus efeitos perversos, em termos de tempo e lugar, tampouco escapou ao mestre baiano. Não seriam preocupantes as trocas e mudanças culturais que ocorrem no encontro das culturas, mas a assimetria na sociedade babelizada que é a nossa, em que "as contaminações de umas culturas pelas outras tornaram-se possíveis industrialmente, dando lugar a uma mais forte influência daquelas tornadas hegemônicas sobre as demais, que assim são modificadas" (p. 66).

Disso decorre a necessidade de um planejamento cultural lúcido, sem dirigismos, mas que se contraponha à força da indústria cultural e do descaso do governo. Temos Ministério, Secretarias, Conselhos de

---

[10] SANTOS, Milton. *O país distorcido: O Brasil, a globalização e a cidadania.* Wagner Costa Ribeiro, org. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 67.

Cultura, Fundações, nenhum deles realmente voltado para políticas de cultura, o que implica em juízo de valor, mas tolhidos por exclusiva preocupação com o mercado cultural. É essencial, portanto, que uma etnomusiocologia brasileira responsável contribua, de maneira conseqüente, para a formulação de políticas públicas. Essas políticas, evidentemente, não deveriam incidir sobre as esferas de produção e de consumo, por demais perigosas, mas poderiam atuar na esfera de circulação, sem grande risco. Deveriam também visar à descentralização, para que se estanque a drenagem constante das províncias e daí decorra a circulação que se almeja entre muitos centros.

A busca da interdisciplinaridade parece ser uma tendência nas ciências sociais e humanas, das quais não se deve afastar a etnomusicologia brasileira. Essa interdisciplinaridade, contudo, só poderá ser plenamente alcançada a partir do momento em que deixe de ser um mero agregado de perícias e técnicas em programas cooperativos de pesquisa, junção de esforços de disciplinas isoladas, para se tornar um conjunto de disciplinas afins, integradas em seus fundamentos teóricos. De um modo geral, utilizando uma expressão de Manuel Carlos de Brito, a musicologia brasileira ainda não ultrapassou sua etapa filológica, o que não deve nos desencorajar na busca das integrações, mas com prudência. Há também embutido nessa questão um indispensável e inadiável código de ética, a ser implementado contra as explorações, omissões, embustes e pirataria.

Tanto a questão da "disciplinaridade" (a interdisciplinaridade interna) quanto a da interdisciplinaridade externa foram objeto de encontros dos vários setores das artes, de que a UFBA é pródiga. Representantes das Escolas de Música, de Teatro, de Belas Artes e de Dança se reuniram com ilustres visitantes para a elaboração do que se chamou de "Carta de Salvador". Tratava-se de um subsídio importante para a revisão das áreas de conhecimento em curso nas agências de fomento (CNPq, CAPES e FINEP). O documento foi submetido, favoravelmente, ao XV Congresso da ANPPOM, realizado no Rio de Janeiro sob responsabilidade do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, entre 18 e 22 de julho de 2005, tendo sido discutido em mesa-redonda e pelos participantes do Congresso no dia 20, antes da Assembléia Geral Ordinária, que se realizou em seguida. A "Carta" será publicada, mas poderá também ser disponibilizada para os interessados, por solicitação à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação da UFBA.

No estado atual de coisas, no Brasil, também me parece que a etnomusicologia brasileira deve se preocupar com uma tradição artística que, aqui, definha a olhos vistos: a da música artística da tradição européia, que também é, ou deveria ser, parte de nós. Para mim, que estou fechando o círculo da vida, por que negar minhas raízes? Sem medo, devo dizer que não é suficiente nos ocuparmos apenas com uma ciência de música, seus aspectos sociais, mas também incluir os artísticos. Mas o que é isto? Estou repetindo a mesma coisa que Mário de Andrade nos disse, só que em ordem inversa. No tempo dele, era necessário que lembrasse aos músicos dos aspectos sociais da música, e, ainda assim, achava-se que tal era uma característica de países asiáticos e do Brasil, não tão relevantes para a música européia. Hoje, parece, precisaríamos lembrar aos cientistas musicais dos aspectos artísticos da música, que também necessitam ser integrados. Passado um quarto de século da implantação da etnomusicologia na universidade brasileira, sua influência é considerável. Há, contudo, professores de música que insistem em tratá-la como coisa, coisa pronta, fechada em si mesma, sem significado algum, que não seja o de sua engenharia sonora, sem contexto. O dito popular é de que não há cegueira maior do que a de quem não quer ver... Mutatis mutandis, surdez maior do que a de quem não quer ouvir.

Por que uma etnomusicologia brasileira, então? Para que nos ocupemos, ao que me parece, de nossa música e de nossa gente, sem agressividade nem exclusão de ninguém, visando, não apenas um desenvolvimento econômico, mas cultural de todos. Não é tarefa fácil.

Não criei nenhuma das frases que se seguem. A maioria proveio de uma extraordinária exposição que vi em Lisboa, no Rossio. Confesso que, só aí, me conscientizei da enormidade dos problemas ecológicos.

Uma espécie animal, terrestre ou aquática, desaparece do mundo a cada 13 minutos.

A população mundial consome cerca de 20% a mais dos recursos naturais do que a Terra é capaz de produzir.

Indicadores de desenvolvimento sustentável do Brasil (2004) beiram o trágico quando focalizam flora e fauna nacionais.

Os focos de incêndio na Floresta Amazônica e na Mata Atlântica mais que dobraram de 1998 a 2003.

Mais da metade dos recifes e corais do mundo está ameaçada.

Um terço da superfície terrestre sofre de desertificação.

A espessura média da camada do gelo ártico passou de 3,2 m na década de 1960, para 1,8 m na década de 1990.

As emissões de CO^2 produzidas pelas atividades humanas são responsáveis por mais de 60% do aumento do efeito estufa.

20% das pessoas que vivem nos países mais ricos consomem 60% da produção de energia comercializada no planeta.

A quantidade de petróleo consumida em 6 semanas, metade da qual é usada em transporte, teria durado um ano inteiro em 1950.

40% da população mundial não têm eletricidade.

A população mundial aumenta mais de um milhão de pessoas por semana.

80 países, ou seja, 40% da população mundial, sofrem de grave escassez de água.

No século passado, a população aumentou 3 vezes, o consumo de água no mundo aumentou 6 vezes.

600 milhões de pessoas, no mundo inteiro, vivem em favelas nos arredores das grandes cidades.

40 milhões de pessoas morrem de fome por ano, num mundo que produz 356 quilos de cereais por pessoa.

A indústria alimentar gasta 40 bilhões de dólares por ano em publicidade.

826 milhões de pessoas sofrem de subnutrição no mundo.

Uma em cada três crianças com menos de cinco anos sofre de subnutrição.

10 a 30% das crianças sofrem de obesidade.

Por ano, 500.000 crianças ficam cegas por falta de vitamina A.

1 em cada 5 crianças não vai à escola.

No mundo, mais de 300.000 crianças, meninos e meninas, são soldados. Muitos deles têm menos de 10 anos.

O total da despesa militar no mundo atinge 794 bilhões de dólares. A ajuda pública ao desenvolvimento totaliza 58 bilhões de dólares.

Por ano, morrem entre 15 e 20 mil pessoas por causa de minas antipessoais e outros dispositivos semelhantes.

1 em cada 120 habitantes do planeta é refugiado.

Nos últimos 10 anos, as ajudas públicas ao desenvolvimento diminuíram 29%.

Numa catástrofe natural, o número de mortos em países em desenvolvimento é 47 vezes maior do que em países desenvolvidos.

Mais de um bilhão de pessoas não dispõem de decentes condições de vida.

1 em cada 5 pessoas não tem acesso a água potável. A água insalubre provoca 5 milhões de mortes por ano.

Desde 1950, cerca de 40% da terra cultivada do planeta foram devastados pelo cultivo intensivo.

Nos países em desenvolvimento, 80% dos agricultores não precisam modificar seus métodos de produção para obterem certificação orgânica.

Os pesticidas causam a morte de 20.000 agricultores por ano.

70% da água doce são usados para irrigar a terra cultivada.

No Quênia, 30% das pessoas que trabalham nas plantações de café são crianças.

Um em cada cinco adultos no mundo não sabe ler ou escrever. Destes, 90% vivem em países em desenvolvimento e dois terços são mulheres.

Metade da humanidade vive com menos de 2 dólares por dia.

90% da população mundial nunca fizeram uma chamada telefônica.

Para fabricar um computador, são necessárias 8 a 14 toneladas de matérias primas não recicláveis.

Mais de 50% dos eleitores da nação mais poderosa do mundo votaram em George Bush.

E agora, José?

DE UM RELATO, AO MERCADO DE IDÉIAS

Kilza Setti

1 - Introdução

O trabalho inicial dos coordenadores seria o de elaborar um relatório que retratasse o perfil das sessões temáticas apresentadas e os principais pólos de discussões e sugestões decorrentes de cada tema.

Neste II ENCONTRO, se, de um lado, o grande número de comunicações revelou a realidade do crescente interesse e adesão à etnomusicologia, de outro, difícil foi dar os tons democráticos de controle de tempo para cada comunicação – o que inibiu oportunidades para debates mais aprofundados em cada tema apresentado. Essa é uma questão-dilema, com a qual se deparam coordenadores de sessões em qualquer encontro ou simpósio que se organize. Mas tal viés acaba, afinal, tornando-se pequeno, diante da compensadora perspectiva que se abre com o aumento de promissora produção científica numa área que, afinal, teve sua estréia oficial na universidade brasileira há menos de duas décadas.

Desde os isolados trabalhos pioneiros do século XX aos esforços articulados para a inclusão e implantação da etnomusicologia na pós-graduação brasileira (a partir de 1990, na UFBA), a mostra deste II ENCONTRO NACIONAL revelou que toda a massa potencial mantinha-se em estado de latência. Aguardava-se, apenas, o toque dos sinos com a boa nova: a criação da Associação Brasileira de Etnomusicologia em 2001.

A lúcida escolha dos tópicos para as comunicações e a fixação dos temas para oficinas, mesas redondas e GTs possibilitaram múltiplas opções aos participantes quanto à variedade de conteúdos, tanto no sentido de revisões conceituais teóricas e metodológicas, quanto no da variedade de estudos de caso – o que tornou o II ENCONTRO um fértil campo de debates e um importante mercado de idéias relacionadas à etnomusicologia e suas inúmeras áreas afins: lingüística, sociologia, antropologia, etnografia, semiótica, musicologia, filosofia, história, psicologia, educação – além de temas transversais que, recentemente, ganharam maior visibilidade e estão cada vez mais

presentes nas preocupações do etnomusicólogo: propriedade intelectual, arquivos, patrimônio imaterial, estudos da oralidade e em especial, a questão da diversidade cultural, a qual, desde sempre trabalhada por etnomusicólogos, mas só atualmente em pauta de discussão nos círculos oficiais, foi recentemente tratada na Convenção da UNESCO, em Paris, e aprovada neste mês de outubro de 2005. Etnomusicólogos deverão estar, porém, atentos sobre os encaminhamentos de certos temas tratados oficialmente. Embora essa aprovação seja portadora de otimismos, necessário se faz verificar se as questões relacionadas a direito autoral ou diversidade cultural não serão orientadas por equivocados critérios, que as conduziriam por canais unilaterais, com benefícios alimentados apenas por determinações do mercado fonográfico dominante, determinado pelas mídias.

Interfaces com a musicologia histórica marcaram presença, e várias comunicações, antes circunscritas a essa área, partilham compromissos com a etnomusicologia. Também a etnomusicologia aplicada entra no rol de preocupações de jovens pesquisadores e inaugura uma vertente bastante promissora.

Um olhar sobre a totalidade dos resumos das comunicações (dada a impossibilidade de se assistir, senão a uma parte delas) permitiu verificar a predominância de trabalhos realizados em laboratórios vivos e bem definidos (os "estudos de caso"). Essa concentração conduz à escolha e tratamento de temas/conteúdos que desembocam numa tendência ao regionalismo e particularismo. É compreensível – talvez saudável mesmo – a predileção por "estudos de caso", com os quais o pesquisador marca presença constante e absorve particularidades de mundos, em geral fascinantes, núcleos vivos e dinâmicos, e quase sempre carentes da rede de reciprocidades que acaba se estabelecendo em pesquisas participativas. Compreensível, também, a tendência ao regionalismo – tentadora abordagem na literatura e nas artes em geral, sobretudo num país pleno de cores e nuances, como o nosso.

As comunicações de temáticas mais amplas, dedicadas a revisões bibliográficas ou releituras de literaturas pianísticas, vocais e orquestrais, relacionadas à produção musical brasileira, sob o ângulo da etnomusicologia, trazem propostas de reavaliações críticas de

maior abrangência. Sem campos físicos definidos, somam cerca de 20% do total das comunicações apresentadas.

Sob o aspecto quantitativo, isto é, no que diz respeito a[1] o número de trabalhos inscritos, relacionados a cada tema, ficou bastante clara a já habitual predominância dos temas de derivação africana sobre os demais. Seguem-se, pelo critério do número de trabalhos inscritos, os estudos dedicados à memória musical e aos acervos – tão úteis na revisão e recuperação de nossa história musical já documentada.

O investimento em pesquisas desenvolvidas em centros urbanos teve expressiva representatividade, com estudos dos grupos de ranchos carnavalescos, grupos de choro, revisões críticas da canção, modinha e outras formas musicais – algumas já quase caídas no esquecimento, como as polcas – o que faz lembrar as mazurcas tocadas por rabequeiros caiçaras.

Já não surpreende a escassez de comunicações dedicadas às músicas de povos indígenas do Brasil, que se ressentem da menor demanda – talvez por dificuldades operacionais – embora nosso conjunto de estudos, tanto os pioneiros quanto os atuais, mostre alta qualidade e relevância no cenário da etnomusicologia no Brasil. [2]

Preocupações com temas relacionados à educação musical, da qual muito carecemos, foram registradas em algumas comunicações. Esta vertente transmite certo otimismo e esperança de que a iniciação musical, num feliz matrimônio com a etnomusicologia, passe a ocupar adequadamente o seu papel, sobretudo no ensino fundamental.

Embora sem soluções definitivas no que diz respeito a direito autoral, considerado este nos casos de patrimônios imateriais – sobretudo em povos sem escrita, ou cuja comunicação se faz pela oralidade – não faltaram trabalhos direcionados à difícil questão dos direitos de autoria e de propriedade intelectual.

Compareceram, também, os inspiradores trabalhos que tangenciam a sociologia da música. Tratam das atividades musicais

---

[1] Este texto é um relatório parcial, resultante da coordenação da Sessão de comunicações 1- **Música, ritual e religião**. Outros textos da mesma natureza por diversos motivos não puderam ser incluídos neste volume.

[2] As comunicações sobre as culturas indígenas, em sua maior parte, foram abordadas na Sessão 5. (nota da coordenação)

urbanas, em contextos de juventude, geralmente produzidas no âmbito de populações marginalizadas. Nesta esfera, compõe-se uma nova linguagem, que se instalou nos espaços urbanos, suburbanos e de periferia. Embora inspirados em comportamentos musicais de grupos de euro-migrantes, mais precisamente anglo-migrantes, foram transferidos e adaptados no Brasil, e merecem atenção quanto às mixagens musicais que desembocaram nos gêneros *rap, rave, funk* e tantos similares, e que resultam nas músicas de identidades emergentes, como aquelas a que se referem as comunicações apresentadas no II Encontro, com títulos como *"Heavy metal com dendê..."* ou *"No país das calças bege"*, ou ainda, *"Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade jovem contemporânea"*. Estes gêneros, tratados nas respectivas comunicações, ocupam, nas mídias, um papel de destaque. A estes e outros, como as numerosas bandas metaleiras do tipo *Massacration* e tantas outras, a imprensa tem dedicado espaços enormes, certamente onerosos, mas com retorno garantido. Afinal, vivemos a "cultura do barulho". Aliás, a rendosa indústria eletrônica começa a criar problemas, e passa a insinuar-se até mesmo em produtos musicais direcionados a outras clientelas, como, por exemplo, a ópera *Candide*, de L. Bernstein, ora em cartaz, na qual as vozes solistas são amplificadas, num processo inútil e que a crítica aponta como de grande desconforto para os ouvintes num teatro de proporções médias, como o Municipal de São Paulo, além do prejuízo ao resultado final da montagem. Talvez seja um bom objeto de pesquisa tentar entender (ou justificar) os labirintos mercantilistas que envolvem maciçamente a indústria eletrônica atual.

Mas, voltando ao relato do II Encontro da ABET, parece que alguns universos musicais estão esquecidos: uma única comunicação relacionada ao mundo caipira de regiões menos contempladas, ou seja, sudeste e centro-oeste. O autor propõe o título *"O cururu e o universo caipira: história, música e performance"*. Notam-se, também, outras ausências: a de temas relacionados a repertórios de povos litorâneos (especialmente dos pescadores da costa brasileira) e de estudos sobre os aboios das regiões pastoris do nordeste, que mostram, ainda, o sabor vocal mediterrânico, a nós trazido via Ibéria.

Uma única comunicação sobre pregões, na qual a autora indaga quais as razões da ausência de estudos e registros de uma prática que ocorre ainda em urbes de grande, médio e pequeno porte. Um estudo

aprofundado da evolução dos pregões, antes e depois da Revolução Industrial, poderia dar ensejo a estudos interligados aos atuais pregões amplificados, desde as pequenas cidades do interior do Brasil nestes tempos iniciais do século XXI, em que aparatos eletrônicos dão novos timbres às solitárias vozes que ofereciam, cantando, os seus produtos. A trajetória desses caminhos, que soldam o acústico ao eletrônico, poderia render interessantes análises sobre a inteligência e/ou mediocridade no uso da música em *jingles*, hoje tão insistentemente presentes nas rádios e tevês.

Pelo interesse das temáticas e abordagens a elas relacionadas, todas as comunicações mereceriam comentários mais atentos e prolongados.

2 - Núcleos de convergência

Na busca de ampliar e dar novo formato à idéia original deste Relatório, optei por uma seleção temática das comunicações inseridas nas sessões que coordenei, nas quais procuro identificar núcleos comuns de discussão entre essas e as minhas experiências de pesquisa. Entenda-se tal procedimento, não como uma intenção comparativa ou critério de valoração de conteúdos, mas como verificação de interesses e coincidências presentes nas questões com as quais me tenho deparado.

1º. Núcleo – aquele que trabalha o conceito de "compositor" e envolve alternativas entre recriação e permanências. De como se dá a questão dos repertórios coletivos face à questão dos direitos autorais; a conduta de colagens e citações, com reutilização das mesmas melodias para diferentes textos; sobretudo em cantigas com função crítica – e em tais casos, a relevância dos textos, em relação às construções melódicas. Exemplifico com o tema da criação e/ou renovação de repertórios, envolvendo discussões sobre autoria/ anonimato, que encontro nos pasquins caiçaras, com função crítica e relevância de textos, nos quais a música passa a ser apenas um suporte condutor de mensagens. Nos pasquins, o anonimato é desejado! Esses pontos têm norteado meus estudos, e me propõem constante reflexão em pesquisas entre os povos caiçaras, povos mbyá-guarani, grupos de afro-descendentes do samba e do jongo de São Paulo e os seis povos timbira do Maranhão e Tocantins, com os quais trabalho há décadas.

2º. Núcleo – aquele em que se procura levantar a conceituação de SOM; nuances entre o que uma sociedade, com ou sem escrita, considera SOM/MÚSICA e SOM/NÃO-MÚSICA. Exemplifico com os "brados" nas umbandas (mencionados em uma das comunicações) e outras manifestações similares de culturas afro-descendentes, que se aproximam dos "chamamentos", ou do "choro ritual" dos povos timbira, ou ainda das exclamações rítmicas cantadas dos mbyá-guarani, que, reutilizando expressão de Léry, chamei de "interjeições de encorajamento".

3º. Núcleo – o que trabalha com novas políticas adotadas pelos pesquisadores para a conquista de auto-gestão de grupos expostos a situações de vulnerabilidade diante de transformações e intervenções dos poderes oficiais, de grupos religiosos ou de organizadores de eventos turísticos, nos quais os grupos produtores de música não têm nenhum poder de decisão.

Na contramão dessas intervenções, desenvolvo, com os povos caiçaras do litoral paulista e com os professores timbira das aldeias, ações para que possam administrar seu patrimônio cultural, formando pesquisadores para a organização de acervos e arquivos musicais, dos quais se tornam agentes e futuros curadores.

4º. Núcleo – no qual se pretende pensar medidas que possam neutralizar as ações intervencionistas de grupos religiosos radicais e seus "discursos asceticistas e pietistas" (conforme propõe o autor da comunicação *"Vivamos o dia de hoje como se Cristo voltasse amanhã.."*). Tais discursos vêm inibindo, e mesmo exaurindo, a criatividade musical em várias comunidades, em nome de uma renúncia ao "mundanismo", pregada, sobretudo, por setores religiosos pentecostais, e são a causa de dilemas de opções religiosas, que, além de causar dissensões familiares, têm resultado em perdas musicais de vulto. Assinalo, com ênfase, o caso dos pescadores caiçaras, cujas vozes se calam ou são substituídas por hinários.

5º. Núcleo – embora em menor número, merecem atenção as comunicações dedicadas a abordagens sobre repertórios urbanos, em cenários urbanos ou de periferia, e que abrigam gêneros como *rave, funk, rap,* ação dos *DJ* e outros similares, com implicações de uso das tecnologias digitais de comunicação musical – importante moeda de circulação e de lucro. Na atual situação de pujança da mundialização, que sabemos ser o avesso do que se entende por

diversidades culturais, é urgente refletir sobre esta questão, que expõe povos desarmados para tais situações de contato (cito o exemplo dos índios timbira em contatos intermitentes com pequenas cidades do Maranhão e Tocantins, mas que estão vinculados à Escola Timbira do CTI, onde têm oportunidade de escutas de variados repertórios ocidentais e de outras culturas musicais não-ocidentais). Como toda a sociedade nacional, também os timbira, quando saem de suas aldeias, são expostos a produtos musicais que confundem e comprometem a sensibilidade auditiva e embaçam qualquer possibilidade de formular parâmetros de opção estética. Afinal, vivemos a "cultura do barulho". Com muita lucidez, o autor da comunicação *"Sensibilidade eletrônica: música e ritualidade"* analisa os jogos de som/luz/movimento. "Dançar matando o ego?", pergunta.

6º. Núcleo – dentre os pontos já citados, evoco o interesse da comunicação sobre o cururu, já registrado, anos atrás, entre famosos cururueiros de Piracicaba e de outras cidades mencionadas nesse estudo. Desafio vocal do universo caipira, que abrange sudeste e centro-oeste do Brasil – com grande projeção nos estados de São Paulo, Goiás, Mato-Grosso e Minas (na área de influência cultural paulista), o cururu seria um correspondente caipira dos desafios sertanejos nordestinos. No cururu, os violeiros versistas improvisam, dentro de uma ordem estabelecida, sobre conhecimentos da Bíblia ou de outras fontes universais, em que se organizam cânones e rimas previamente estabelecidas (por exemplo: carreira do *ÃO*, ou carreira do *ADO*). Utilizam-se da conhecida prática da repetição enfática, que faz começar a frase com a palavra final antecedente do violeiro adversário – à maneira do *leixa-pren* trovadoresco (Spina, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 23). Nesse embates musicais, os cururueiros (canturiões) poderiam figurar como rapsodos caipiras, em desafios de exibida erudição pela noite afora.

Na comunicação apresentada, o autor propõe um novo olhar sobre cururu, como o jogo de prestígio que sempre foi, mas que ora se apropria de recursos da eletrônica, das edições e gravações, com temáticas que vão "desde a religiosidade, e a reciprocidade, até a competição performática e o racismo".

7º. Núcleo – surpreendente o aparecimento da comunicação dedicada ao estudo dos pregões. A autora acerta quando indaga o

motivo do esquecimento desse tema nas preocupações de pesquisadores. Veio-me à memória, então, um trabalho de juventude em que, sem recursos de equipamentos fonográficos, percorri ruas, mesmo no centro de São Paulo, a transcrever pregões. Se retomado, como já disse acima, este tema poderia revelar resultados inspiradores, relacionando as artes musicais às artes e artifícios do fascínio para apregoar produtos, o que, na verdade, se faz hoje em televisão com plenos recursos de animação e informática, mas nem sempre com suficiente criatividade.

3 – Notas finais

Ao finalizar este Relatório, assinalo, uma vez mais, o otimismo resultante da expressiva participação da juventude neste II Encontro.

Em algumas circunstâncias, senti a ausência de abordagens que, mesmo partindo do particular, poderiam tocar o geral; temas apenas tratados numa perspectiva local, como fenômeno isolado, sem um olhar, ao menos curioso, sobre a gênese ou trajetória dos mesmos. De modo geral, em virtude da escassez de tempo, não foi possível desenvolver debates, limitando-se os autores a responder às perguntas que surgiam.

Ingrato é o papel do coordenador/relator, que jamais dará conta das entrelinhas, das dobras, das nuanças, das intenções, das metamensagens contidas em cada exposição, em cada comunicação. Ingrato é o papel do coordenador/relator, de olhos pregados no relógio, com múltiplos e solertes olhares, sentidos e sensações vigiados, mas, ainda assim, passíveis de subjetividade ou, ao contrário, de excessiva racionalidade.

Rendo-me aos meus possíveis equívocos.



Os autores

Angela Lühning – angela_luehning@yahoo.com.br
Professora da Escola de Música da UFBA
Doutorado em Etnomusicologia - Universidade Livre de Berlim

Carlos Sandroni - carlos.sandroni@gmail.com
Professor do Departamento de Música da UFPE
Doutorado em Musicologie - Université de Tours

Gerard Béhague
Professor de Musicologia/ Etnomusicologia, University of Texas
Doutorado Musicologia – Sorbonne/ Etnomusicologia - Tulane University
(in memoriam)

Kilza Setti – kizoca7@hotmail.com
Compositora, etnomusicóloga e pesquisadora
Doutorado em Antropologia - USP

Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior - mveiga@ufba.br
Professor Emérito da Escola de Música UFBA
Doutorado em Musica - University of California, UCLA, Los Angeles

Paulo Costa Lima - pclima@ufba.br
Professor da Escola de Música da UFBA
Doutorado em Artes - USP e Doutorado em Educação - UFBA

Rafael de Menezes Bastos - rafael@cfh.ufsc.br
Professor do Departamento de Antropologia da UFSC
Doutorado em Antropologia - USP

Rosângela Pereira de Tugny - tugny@terra.com.br
Professora do Departamento de Música da UFMG
Doutorado em Musique et Musicologie - Université de Tours

Salwa El-Shawan Castelo Branco - secb@FCSH.UNL.PT
Professora Catedrática da Universidade Nova Lisboa
Doutora em Etnomusicologia - Columbia University - New York

Samuel Mello Araújo Junior - samuca@openlink.com.br
Professor do Departamento de Música da UFRJ
Doutorado em Musicologia - Universisity of Illinois

Tiago de Oliveira Pinto - top@usp.br
Professor do Departamento de Antropologia da USP
Doutorado em Etnomusicologia - Universidade Livre de Berlim

Apoio:

Ilê Axé Oxumaré
Parceria: culinária
(em apoio aos projetos comunitários)

10 ANOS LDM LIVRARIA MULTICAMPI
Rua Direita da Piedade, 20
40070-190

solução visual copiadora

Pérola Negra

Patrocinio:

ABET
Associação Brasileira de Etnomusicologia

UFBA

50 Escola de MÚSICA 1954-2004 - UFBA

UFBA PRPPG
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação

CNPq
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CAPES

fapesb
Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia

Esta coletânea de textos é o resultado final do II Encontro Nacional de Etnomusicologia que foi realizado na Escola de Música da UFBA em Salvador/ Bahia em novembro de 2004.

Convidamos o leitor interessado a conhecer alguns dos tantos lugares visitados pela etnomusicologia brasileira, para assim acompanhar os caminhos da disciplina, na busca de constantes diálogos e esperando que as tantas fronteiras entre culturas e pessoas se desfaçam sempre mais ...

II Encontro nacional da ABET

Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos



ANAIS

Comunicações

Salvador, 9 a 12 de novembro de 2004

Realização:

ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ÁREA DE ETNOMUSICOLOGIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor
Naomar Monteiro de Almeida Filho

Vice-Reitor
Francisco José Gomes Mesquita

Pró- Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Maria de Fátima Dias Costa

Pró- Reitor de Extensão
Manoel José Ferreira de Carvalho

Pró- Reitor de Ensino de Graduação
Maerbal Bittencourt Marinho

Pró- Reitora de Planejamento e Administração
Dora Leal Rosa

Pró- Reitora de Desenvolvimento de Pessoas
Neusa Dias Andrade de Azevedo

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor
Erick Vasconcelos

Vice- Diretor
Wellington Gomes

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA: PPGMUS

Coordenadora
Diana Santiago

Vice-Coordenador
Lucas Robatto

Patrocinadores:

CNPq
CAPES
FAPESB
Pró Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação
Programa de Pós Graduação em Música

Apoio:
LDM Editora Multicampi, Pérola Negra, Solução Visual

Agradecimentos:
Núcleo de Percussão da UFBA
Cacau (Carlos da Cruz)
Grupo Kissukilas (Vasco da Gama)
Grupo Samba Chula São Francisco do Conde
Grupo de Capoeira Angola Pelourinho
Grupo de Índios Kariri-Xocó (Porto Real do Colégio/ AL)
Alabê Edivaldo de Araujo Santos, "Casa Branca", Ilê Axé Iyá Nasso
Ilê Axé Oxumaré (Vasco da Gama)

Contatos:
ABET www.abetmusica.org.br
Escola de Música da UFBA / Rua Araújo Pinho, 58 – Canela
40 110-040 - Salvador / Bahia
Telefax: 071 336 7421/ ppgmus@ufba.br

Diretoria da ABET

Presidente
Carlos Sandroni (UFPE)

Vice Presidente
Samuel Araújo (UFRJ)

Secretária
Elizabeth Travassos (UNIRIO)

2º Secretário
Edilberto Fonseca (IPHAM)

Tesoureira
Eurides Souza Santos (UFPB)

2ª Tesoureira
Alice Lumi Satomi (UFPB)

Editora
Rosângela Tugny (UFMG)

Editora Assistente
Mariana Carneiro da Cunha

Comissão Organizadora do II Encontro Nacional da ABET

Coordenação Geral
Angela Lühning

Coordenação Científica
Luis Ricardo S. Queiroz / Vanildo M. Marinho

Comitê Científico
Alberto Ikeda
José Jorge de Carvalho
Rafael José de Menezes Bastos
Thiago de Oliveira Pinto.

Comissão Organizadora do Evento:
Angela Lühning
Manuel Veiga
Sonia Chada
Hugo Ribeiro (webmaster)
Flavio Queiroz
Nícolás Severin
Ângelo Nonato Natale
Ivo Agerkop
Laila Rosa
Luis Ricardo S. Queiroz
Vanildo M. Marinho
Jean Joubert F. Mendes
Claudia Cunha

Comissão de Apoio (Monitores)
Aaron Lopes
Edson Reis dos Santos Filho
Eric de Oliveira Barreto
Guilherme Dourado Gentil
Gustavo Melo
João Milet Meirelles
Lana Luna
Márcio Guilherme Muniz Pereira
Maurício Ribeiro
Moisees Oliveira
Paulo Rios
Rafael Dumont
Túlio Santos

Apresentação

A Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET) e a Comissão Organizadora do II Encontro Nacional visam, com este evento, proporcionar uma ampla discussão sobre o atual perfil da etnomusicologia, bem como sua interlocução com outras áreas e com a sociedade em geral.

Além de buscar novas definições de conhecimento e a consolidação de novas parcerias, a etnomusicologia, assim como as demais ciências humanas, precisam definir sua atuação frente à sociedade atual, transcendendo os modelos tradicionais estabelecidos pela ciência. Com esse intuito, objetiva-se ampliar as discussões sobre as responsabilidades da etnomusicologia nas suas dimensões: científica, social, cultural, política e ética.

O resultado deste encontro certamente fortalecerá a área a partir de um debate contextualizado com questões emergentes, no que se refere à definição do lugar e do papel da etnomusicologia no Brasil, tendo como foco perspectivas dos estudos culturais e sua documentação.

Com a inclusão da etnomusicologia na Pós-graduação brasileira, a partir de 1990, vem ocorrendo um representativo crescimento desse campo de estudo, tanto no número de pesquisadores formados, como na criação de novos cursos e na ampliação das linhas de pesquisa nos programas já existentes. Desde 1992, almejava-se a criação de uma associação que pudesse contemplar distintas vertentes dos estudos etnomusicológicos no Brasil, fato que foi concretizado em 2000 com o surgimento da ABET, que veio confirmar o significativo crescimento da etnomusicologia no país.

O I Encontro da Associação, realizado em Recife no ano de 2002, abriu um amplo espaço para troca de experiências entre pesquisadores da área e afins. Nesse segundo encontro espera-se que as conquistas da etnomusicologia sejam ampliadas, estimulando o surgimento de novas configurações para pesquisa e atuação nesse campo.

A Comissão Organizadora do II Encontro Nacional da ABET

AUTORES

Clique no sinal |+| no quadro à esquerda para ter acesso a todos os artigos.
Para consulta de palavras-chave, utilize a ferramenta "Editar/Localizar – (Ctrl+F)"
Para visualizar apenas o trabalho clique em "F5"; para retornar ao índice, clique novamente em "F5".

TRABALHOS

Clique no sinal |+| no quadro à esquerda para ter acesso a todos os artigos.
Para consulta de palavras-chave, utilize a ferramenta "Editar/Localizar – (Ctrl+F)"
Para visualizar apenas o trabalho clique em "F5"; para retornar ao índice, clique novamente em "F5".

A CANTIGA DE SOTAQUE NO CANDOMBLÉ DE CABOCLO

Sonia Chada
sonchada@ufba.br

Resumo: Esta comunicação apresenta reflexões sobre a presença das cantigas de sotaque no repertório musical do Caboclo no candomblé. Puxadas pelos Caboclos, de forma direta e sem rodeios, essas cantigas fazem críticas ou mandam mensagens aos presentes às festas, sejam iniciados ou não. Como os Caboclos agem com autoridade e independência assumindo, uma vez manifestados, a direção de suas próprias cerimônias, ditando regras e comportamentos a serem observados, novas cantigas podem sempre ser criadas. De forma geral, a existência dessas cantigas nos repertórios é justificada pela essência e mitologia das entidades caboclas. São consideradas mais próximas aos homens e mais envolvidas com estes que os orixás. O presente trabalho baseia-se: 1) no levantamento do repertório individual e coletivo utilizados nas diversas cerimônias dedicadas aos Caboclos; 2) na classificação e distribuição das cantigas, considerando as diversas funções exercidas no ritual e relacionando elementos contextuais e musicais; 3) na análise dos processos criativos de produção das cantigas, enumerando os fatores que identificam semelhanças e diferenças nesse repertório, do ponto de vista dos adeptos. A presença das cantigas de sotaque, nas cerimônias, contribui tanto para seu caráter festivo quanto para a difusão e controle de práticas normatizadas que visam inculcar valores e normas de comportamento através da participação nos rituais.

Embora generalizações no repertório musical dos Caboclos[1] no candomblé não possam ser conclusivas, visto que novas cantigas constantemente aparecem neste repertório, as coletas, transcrições e análises da música específica dos Caboclos até aqui realizadas, apontam para uma divisão deste repertório musical em quatro grandes famílias: Salvas para diversas finalidades, Sambas, Rezas e uma família mais restrita de Cantigas de Sotaque[2] que

---

1 O Caboclo, atualmente, está presente em todas as religiões afro-brasileiras, sejam elas organizadas em torno de orixás, voduns ou inquices. Quanto a sua origem mítica podem ser divididos em três amplas categorias: índios – *Caboclos-de-pena*, boiadeiros – *Caboclos-de-couro* e *Marujos*. No imaginário popular, esta entidade é valente, destemida, brincalhona, altruísta e capaz de aliviar as aflições cotidianas. É considerado o mensageiro entre Deus e os homens. Há diferenças entre o Caboclo do candomblé e o da umbanda.

2 O *Aurélio*, s. v. "Sotaque", registra como primeira acepção a de "Dito picante ou repreensivo; remoque, motejo, picuinha!" Quanto a "sotaquear", diz: "Jogar remoque a; motejar de (alguém)." (Cf. FERREIRA, 1986, p. 1615). Não reconhece "cantiga de sotaque" entre as diversas expressões contidas no verbete "Cantiga." O gênero não é estranho nem a algumas culturas africanas, que em certos dias festivos permitem o endereçamento de insultos cantados até a autoridades, nem à própria Europa Medieval, nas trovadorescas cantigas de escárnio e maldizer, se bem que a propósito aqui não seja ofensivo. Mário de Andrade (1989, p.103), cita "Cantigas Mordazes" alentejanas (Portugal), como "Cantigas ao *desdém* ou a *descadeirar*", talvez também exageradas em relação ao caso em apreço, mas com semelhante propósito de corrigir.
De acordo com MUKUNA (1994, p. 214) "sotaque" é um termo genérico usado para distinguir os diversos estilos do Bumba-meu-boi no Maranhão e no Piauí. Existem três grandes estilos que refletem características peculiares para cada um dos grupos raciais que compõem a população brasileira: africanos, europeus e

apresentam características distintivas e mais uniformidade em relação à estrutura rítmica do que à melódica. A divisão baseia-se na marcação rítmica que pode ou não acompanhar cada um destes grupos, na geração de variantes que somente são suscitadas em uma mesma linhagem, na relação da música com a dança em que cada grupo apresenta ou não uma coreografia distinta e, pelos textos das cantigas que apresentam de uma forma geral, características particulares em cada um desses extratos.

As cantigas de sotaque, objeto deste trabalho, são puxadas pelos Caboclos já manifestados, de forma direta e sem rodeios, pois "o Caboclo é muito direto, não tem meias palavras" (D. Dulce[3]), essas cantigas fazem críticas ou mandam mensagens aos presentes às festas, sejam iniciados ou não. Não constituem parte obrigatória do ritual podendo ser omitidas, a depender da vontade dos próprios Caboclos que agem com autoridade e independência assumindo, uma vez manifestados, a direção de suas próprias cerimônias, ditando regras e comportamentos a serem observados. De forma geral, a existência dessas cantigas nos repertórios é justificada pela essência e mitologia das entidades caboclas que são consideradas mais próximas dos homens e mais envolvidas com estes que os orixás. O Caboclo sendo um personagem atuante exerce uma influência socializadora interferindo no comportamento dos adeptos através de mecanismos dinâmicos e a função de grande parte destas cantigas está sinalizada no próprio texto.

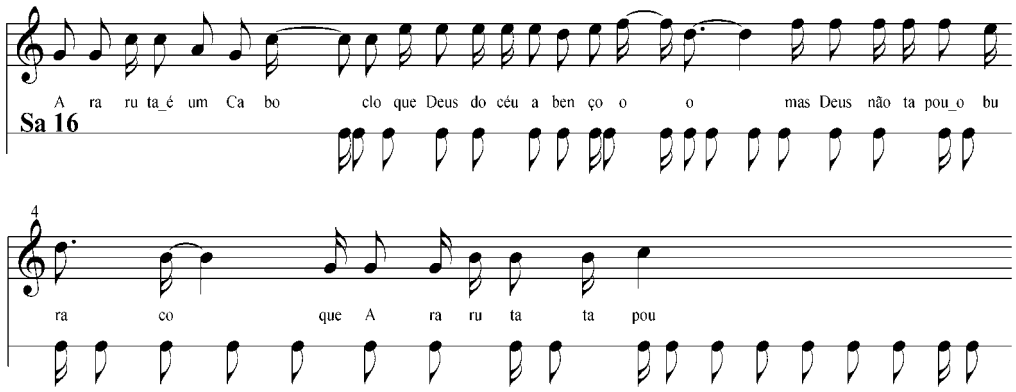
Teoricamente, os adeptos, dizem que as cantigas de sotaque são puxadas na hora, pelos Caboclos, para mandar mensagens quando algo não lhes agrada. Durante o tempo desta pesquisa só presenciamos esse acontecimento uma vez. O Caboclo Araruta mandou um sotaque a uma jovem que fingia não o conhecer. As pessoas presentes à festa, disseram não conhecer a cantiga, afirmando que o referido Caboclo a tinha puxado naquela hora e não ouvimos mais essa cantiga em nenhuma outra ocasião[4]:

---

indígenas. Essas particularidades estão presentes na escolha dos instrumentos musicais, na vestimenta, nos padrões rítmicos e na coreografia.

3 Mãe-de-santo do terreiro Ialaxé Omí, localizado no bairro de Plataforma em Salvador – BA.

4 Nas cantigas aqui citadas estão sendo indicados o toque que as acompanham e o padrão rítmico executado pelo gã.



Na literatura existente, pouquíssimas são as referências sobre estas cantigas. Carneiro, o primeiro a estudar os candomblés da nação Angola e em conseqüência os candomblés de Caboclo, menciona em *Vocabulários Negros da Bahia* (1944, p. 49), a presença dessas cantigas no candomblé definindo-as da mesma forma como são utilizadas atualmente: "Cantigas de segundas intenções, contra alguém que se encontra na assistência, durante as cerimônias religiosas."

As melodias destas cantigas se incluem em grande parte nas escalas heptatônicas com uma concentração significativa no que equivaleria à nossa escala maior. Apresentam a forma AA onde o coro reitera a mesma melodia cantada pelo solista, e não ultrapassam o âmbito de uma oitava. Os textos são curtos, quase sempre em português e servem como veículo de transmissão de valores e ensinamentos religiosos. Aspectos da metrificação popular se refletem na freqüente presença de rimas no segundo e quarto verso de quadras e, muitas vezes na presença de redondilhas.

As cantigas de sotaque são acompanhadas, atualmente (nem sempre foi assim), pelo mesmo conjunto instrumental que acompanha todos os rituais do candomblé formado pelo gã[5] - idiofone percutido diretamente com uma vareta também de metal, composto de duas campânulas metálicas superpostas, de diferentes tamanhos (que produzem sons distintos), em forma cônica, sem badalos, unidas por um arco em forma de U e, por três atabaques - membranofones percutidos diretamente, altos e estreitos, afunilados, de corpo em barril, feito de tiras de madeira mantidas juntas por aros de ferro, de uma só membrana. Os atabaques, em ordem decrescente de tamanhos, são chamados de Rum, Contra-rum e Rumpi[6]. O gã é o

5 Nas casas de candomblé, de uma forma geral, o agogô, idiofone de campânula dupla, é chamado de gã. Na literatura sobre instrumento musical freqüentemente o gã é definido como um idiofone de uma só campânula.

6 Como são denominados no Ialaxé Omí.

responsável pela introdução das fórmulas rítmicas básicas que controlam o ciclo, "time line"[7] na nomenclatura de Nketia (Cf. 1974, p. 131), e indica o tipo de toque a ser seguido pelos atabaques. Nas festas de Caboclo, independentemente da nação à qual a casa pertença, assim como nas festas da nação Angola, os atabaques são tocados com as mãos, característica distintiva do candomblé Angola, em duas regiões: centro e borda dos atabaques, produzindo alturas diferentes. Funcionam tanto como instrumentos rítmicos quanto "melódicos", embora haja dificuldade para uma percepção precisa dessas melodias. Poder-se-ia dizer que os atabaques fornecem um acompanhamento rítmico e "harmônico" para a melodia vocal, e a produção desta "harmonia", também difícil de ser percebida, parece corresponder a uma lógica musical própria da comunidade.

Os instrumentos acompanham o coro, tendo um lugar variável de entrada; algumas vezes começam junto com a entrada do coro, outras um pouco depois da entrada deste, ou ainda algumas poucas vezes, no final da frase do solista, o qual quase sempre começa em ritmo livre e sem acompanhamento instrumental. Insistimos que, no caso destas cantigas, o acompanhamento instrumental só inicia após a melodia ser cantada pelo solista, pois, aqui, é muito importante que o texto seja ouvido. Essas cantigas são dançadas de forma semelhante às salvas dedicadas aos Caboclos e acompanhadas pelos três toques exclusivos dos Caboclos: Congo (padrão rítmico baseado numa matriz ou ciclo duracional de 16 pulsações, ritmo duplo, pulso básico ❑ (4), referentes de densidade ℳ e as ⊠ .), Barravento (padrão rítmico baseado em matriz de 12 pulsações, mas, acompanha cantigas de matriz de 16 pulsos, porém de mesma duração total, gerando, o efeito de hemiola, isto é, 6 : 4, ou seja 3 : 2. Ritmo triplo, pulso básico ❑ (6), divisivo, referente de densidade ℳ , portanto não coincidentes) e Samba (padrão rítmico de 16 pulsações, ritmo duplo, divisivo, pulso básico ❑ (4), referente de densidade ⊠̃, o gã tem a mesma fórmula rítmica do toque Cabula da nação Angola). (GARCIA, 1996 e 2001).

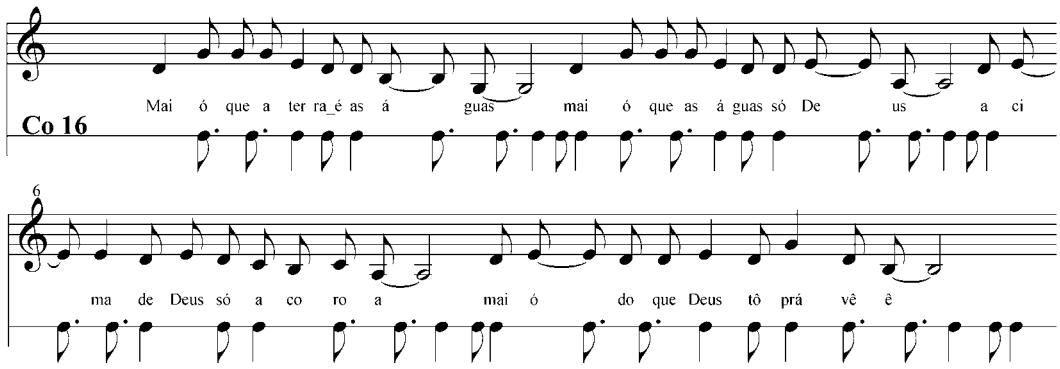
As cantigas cuja autoria é atribuída aos Caboclos, via pessoas em estado de transe, não são entendidas pela comunidade à maneira que nós chamaríamos de "composições", isto é, como produtos intencionais de indivíduos e sim como cantigas que são trazidas de Aruanda por essas entidades. Do mesmo modo como não vêm os *ogãs* como músicos não existe para o grupo neste contexto o conceito de compositor, estando essa atividade sempre relacionada com a função mágica e religiosa. O processo criativo é tanto de melodias quanto de textos, ou

---

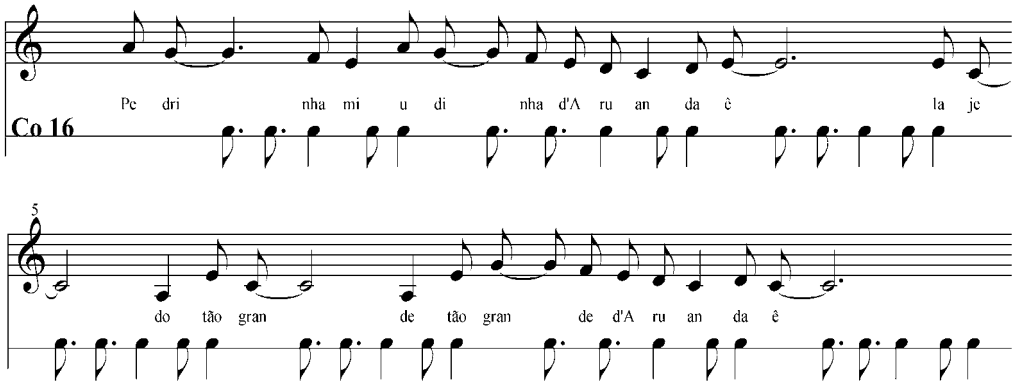
7 Time line ou linha guia - fórmula rítmica do gã, relacionada à matriz e que serve de referente concreto, não apenas subjetivo, para os demais constituintes do conjunto.

dos dois, sendo a elaboração de textos tão importante quanto a das melodias. De um ponto de vista ético, parte do repertório musical dos Caboclos é constituído de variantes de material musical já existente que é combinado e recombinado de acordo com os moldes tradicionais constituindo-se em cantigas diferentes.

Esses sotaques fazem parte do repertório coletivo dos Caboclos e são usados indistintamente por eles. Existem cantigas para diversas finalidades, entre elas, para disciplinar ogãs e equedes, para dizer que o Caboclo sabe de tudo, que não mente, para ensinar os preceitos do candomblé. Na cantiga abaixo o Caboclo reconhece a supremacia de Deus sobre todas as coisas:



No texto da próxima cantiga o Caboclo ensina que ele é somente uma "pedrinha miúda" em relação ao "lajedo tão grande" de Aruanda[8]:



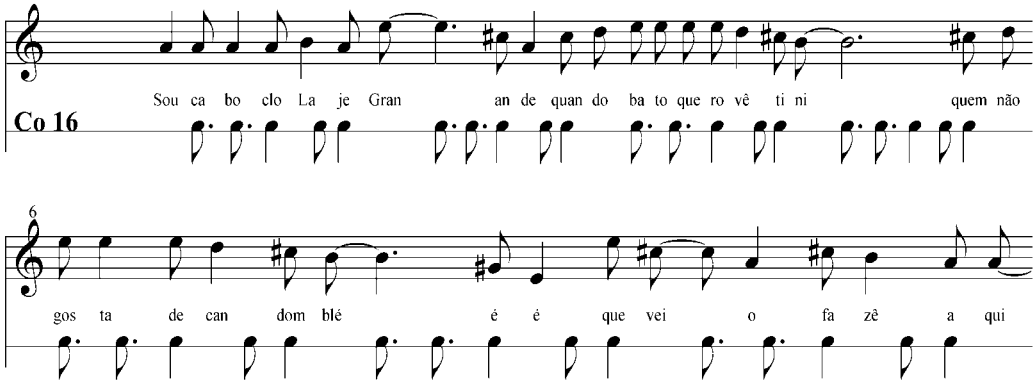
A mesma melodia transcrita acima pode ser cantada com o texto abaixo se constituindo em outra cantiga. Nesta, o Caboclo "fala das três raças que formam a maioria do

8 A terra prometida, lugar onde provavelmente moram os encantados. A Luanda, antigamente Loanda é uma cidade e porto do noroeste da Angola, capital do país e do distrito de Luanda.

povo brasileiro: a negra, a branca e a indígena, e ensina que embora os índios sejam uma minoria, eles são os donos da terra e a pedra mais luminosa" (Gileíldo[9]).

Três pedras, três pedras
Aqui nesta aldeia
Uma maió outra menó
A mais pequena é que nos alumeia

A transcrita abaixo é um recado do Caboclo Laje Grande para pessoas que freqüentam as festas e dizem que não gostam de candomblé:



Neste repertório é comum que uma única melodia sirva de base para um grande número de versões podendo ser usadas por Caboclos distintos, independentes da categoria a que pertençam, aumentando consideravelmente esse repertório musical. Contudo, a permanência destas cantigas no repertório está diretamente relacionada à presença dos Caboclos aos rituais. Os adeptos, mesmo reconhecendo as semelhanças entre essas cantigas, consideram-nas distintas por terem textos distintos e por serem cantadas por diferentes Caboclos.

De uma forma geral, poderíamos dizer que não há discrepâncias na execução das cantigas, existindo, no entanto, intenções distintas na execução musical. Na grande maioria das vezes, as cantigas de sotaque são cantadas de forma contida, vale a pena insistir, ressaltando o texto. Cada execução produz algum tipo de mudança, freqüentemente estilística visto que, cada executante acrescenta a sua interpretação, a sua história pessoal. Os diferentes estilos pessoais de execuções não sendo considerados como mudanças pelos adeptos do candomblé. A melodia transcrita acima pode ser cantada com outros textos, transcritos a

9 Ogã-de-couro do Ialaxé Omí.

seguir, sendo consideradas cantigas distintas. Nestes textos, o Caboclo faz previsões, e é possível aprender, por meio deles, um determinado conteúdo moral:

Quem pensa que o céu é perto[10]
As nuvens que qué pegá
Os anjos estão sorrindo
Da queda que vai levá

Quem pensa que cavalo é boi
Cavalo não é boi não
O boi entra no açougue
Cavalo não entra não

A geração de variantes musicais sempre entre cantigas acompanhadas por um mesmo toque aponta uma relação indissociável entre cantiga e toque, questão já assinalada por Merriam (1956) em sua análise de cantos jeje, ijexá e queto e é também confirmada pela capacidade dos instrumentistas de acompanhar até canções que afirmam não conhecer. A função, o texto das cantigas e o executante, ogãs ou Caboclos, são fatores determinantes para a compreensão do que é considerado distintivo, para esta comunidade, em relação ao repertório musical.

Se concordarmos é claro, com a possibilidade de relação entre as alturas dos instrumentos de percussão e as das melodias, mencionada anteriormente, teríamos uma explicação para a duplicação de um número considerável de melodias com textos diferentes cantado nas festas de Caboclo e, que, êmicamente são consideradas distintas. De acordo com KUBIK (1979, p. 238-247), o padrão interno de afinação é culturalmente determinado e, em algumas culturas musicais, isso é possível por fatores puramente físicos. Tais padrões formam a base da afinação e da audição da música e são extremamente resistentes a mudanças. Uma vez aprendidos são aparentemente irreversíveis. Padrões de afinação são algumas vezes nomeados e identificados e as fórmulas de afinação verbais ou silábicas podem freqüentemente fornecer informações para a afinação. Essa fórmula fica gravada na memória do músico, embora alguns desvios de padrões culturais gravados sejam tolerados em todas as culturas. Os padrões da "time line" são aprendidos pelas crianças africanas com a ajuda de sílabas mnemônicas, um sistema de transmissão que pode ser descrito como notação oral, o mesmo acontecendo nos terreiros de Salvador. A fonética dessas sílabas mnemônica muda de uma área lingüística para outra.

---

[10] Cantiga também registrada na Bahia em 1937 por Camargo Guarnieri (Cf. ALVARENGA, 1946).

As cantigas de sotaque são, também, encontradas no repertório musical da capoeira angola. Neste caso, são cantadas no meio do jogo, no momento em que um jogador desafia o outro, e servem como advertência, para denunciar a inveja de parceiros ou assistentes, para dizer que não se tem medo e, apenas como um aviso, que leva à praga, desejando ao rival a pior sorte possível (Cf. REGO, 1965, p. 250 e RECTOR, 2000, p. 6). A presença destas cantigas nos dois repertórios, o do Caboclo no candomblé e o da capoeira Angola, pode ser explicado, talvez, pela possível origem angolana destas duas manifestações de tradição oral.

A presença das cantigas de sotaque, nas cerimônias dedicadas aos Caboclos, contribui tanto para seu caráter festivo quanto para a difusão e controle de práticas normatizadas que visam inculcar valores e normas de comportamento através da participação nos rituais. A música não é concebida como mera organização de sons, mas como parte integrante de uma expressão total que inclui entre outros a dança, a linguagem, movimentos e comportamentos especiais pertencentes à dinâmica da sociedade servindo como um veículo de controle social. Estas cantigas refletem o universo a que pertencem seus adeptos. Nelas, estão registrados uma série de ensinamentos, lições de conduta, padrões de comportamento, enfim, toda uma filosofia de vida.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Oneyda. Coleção Camargo Guarnieri. In: ALVARENGA, Oneyda (Org.). *Melodias registradas por meios não-mecânicos*. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1946. p. 157-285. (Arquivo folclórico, 1).

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

CARNEIRO, Edison. Vocabulários negros da Bahia. *Revista do arquivo municipal,* São Paulo, ano 10, n. 99, p. 45-62, nov. - dez. 1944.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

_____. *A Música dos caboclos*: O Ilê Axé Dele Omí. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

MERRIAM, Alam P. Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil. *African music* n. 1, v. 3, p. 53-67, 1956.

_____. Songs of the Ketu Cult of Bahia, Brazil." *African Music* n. 1, v. 4, p. 73-80, 1956.

MUKUNA, Kazadi wa. Sotaques: Style and ethnicity in a brazilian folk drama. In Ç BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Music and black ethnicity*: the caribbean and south America. New Brunswick, N.J.: Transaction Publishers, 1994.

NKETIA, Joseph H. Kwabena. *The music of Africa*. Nova York: W. W. Norton, 1974.

RECTOR, Mônica. Capoeira: A linguagem silenciosa dos gestos. Publicação da Federação Latino-americana de Semiótica (FELS), 2000. Disponível em <http://www.designisfels.net/designis3_1.htm>. Acesso em: 15 de set. 2004.

REGO, Waldeloir. *Capoeira angola: ensaio sócio etnográfico.* 3. ed. Itapuã: Coleção Bahiana, 1968.

A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO POVO AFRO-BRASILEIRO

Patricia Morais da Silva
patriciacapo@hotmail.com

Resumo: A Capoeira dos negros escravos, marginalizados vem desde a época da escravidão, contagiando povos das mais distintas nacionalidades e classes sociais. Sua mistura de malandragem com musicalidade proporciona àqueles que a praticam uma indescritível sensação de liberdade e àqueles que assistem um encanto contagiante. Minha pesquisa tem como objetivo analisar como se deu o desenvolvimento da capoeira na cidade de João Pessoa. Enquanto luta de resistência, discriminada socialmente, tendo sido, inclusive, incluída no código penal brasileiro no século XIX, a capoeira saiu dos guetos para se tornar instrumento de reabilitação, educação, fazendo parte de escolas, universidades, ongs, instituições de reabilitação de menores, academias, entre outras formas de reconhecimento social. Por meio de observações diretas, entrevista, história de vida, observo que mesmo sendo considerada um símbolo de identidade nacional, ela ainda briga por um reconhecimento social e grita por meio de seus versos cantados por justiça aos antepassados e valorização da sua história.

A musicalidade dos ritmos africanos é algo que ferve em nossa sangue diante do toque dos mais diversos instrumentos de percussão. Mesmo num contexto histórico marcado pelo sofrimento vivido no período da escravidão, os negros buscavam aliviar sua alma entoando cânticos nos longos períodos de trabalho, nas lavouras, ou nos seus dias de "folga", realizando reuniões com integrantes das diversas nacionalidades africanas, com objetivo de reviver um pouco de sua mãe África.

Eram várias as formas dos escravos manterem suas origens, entre elas a preservação do idioma. Mesmo apresentando muita facilidade em aprender o português, eles faziam questão de se cumprimentar na língua de origem, mas, se o caso fosse de fuga, preferiam o português, pois assim, poderiam se passar por crioulos, o que facilitava o refúgio.

Havia, também, um forma de conduta social entre os negros, assim como a que estabelecia quem era superior ou inferior na sociedade. Os escravos quando aqui desembarcavam, eram orientados por seus senhores a cumprimentá-los ou a qualquer pessoa mais velha, numa forma de demonstração de respeito e submissão, muitas vezes pedindo sua benção ou abrindo espaço para sua passagem. Sua adaptação a essa forma de conduta não foi de difícil assimilação, tendo em vista que nas tradições africanas existia esse tipo de cortesia, o que fazia prevalecer a cordialidade de uns para os outros.

Assim como a boa educação, os modos de vestir-se dos escravos retratavam sua filiação, ou seja, refletiam a riqueza e a posição social que ocupava seu senhor. Exemplo disto podemos encontrar nas vestimentas usadas pelos escravos domésticos[1] e os escravos rurais. Os primeiros trabalhavam diretamente com seus senhores e tinham uma intensa convivência com eles, merecendo melhores tratos para que pudessem "transitar" dentre os cômodos da casa grande e apresentar-se com boa aparência diante dos convidados. Muitas escravas chegavam, inclusive, a imitar o estilo de suas senhoras, passando a trajar modelos europeus com penteados e adereços africanos. Já aqueles que trabalhavam nas lavouras, quando muito, recebiam uma muda de roupa nova ao ano, andavam quase sempre expostos devido ao gasto do tecido que, diante da má qualidade, rasgava com facilidade. Nas senzalas, dormiam sob esteiras cobertos por um único cobertor. Mediante este fato, ficavam mais propensos a adquirirem doenças e, consequentemente, morriam ao relento.

As reuniões escravas e suas danças, apesar de conter características de sociabilização, onde os negros podiam reviver sua cultura, sofriam de grande intolerância por parte da elite dominante, ao ponto de sofrerem intensa repressão. As três manifestações mais perseguidas pela polícia eram o Lundu, o Batuque e a Capoeira. As manifestações religiosas, por sua vez, eram as que mais preocupavam a polícia, devido sua realização se dar à noite, em segredo.

O Lundu tinha em seus movimentos tamanha graciosidade que chegou a ser dançado pela corte portuguesa, em Lisboa e, quando expressa nas classes populares, era considerada uma dança indecente. Segundo Mary Karasch, o Batuque, provavelmente, foi o percursor do samba. Nele os negros dançavam com movimentos de pés, braços e cabeça, sempre contraindo as costas e nádegas, o que se assemelha muito ao samba por nós conhecido (KARASCH, 2000, p. 330). Com relação à capoeira, pouco se sabe sobre sua origem. Há quem diga que ela tenha surgido com escravos, no Rio de Janeiro, que carregavam cestas na cabeça (estas conhecidas como capoeiras) e defendiam suas mercadorias com movimentos rápidos de defesa. Outros autores afirmam que ela teve origem nas fazendas da Bahia com escravos angolanos. Na verdade, ela foi desenvolvida no Brasil e o que se pode constatar é a semelhança da música, dos instrumentos e de alguns movimentos de danças guerreiras da região de Angola, podendo existir dessa forma algum tipo de referência.

Como citamos no início do texto, a musicalidade africana foi marcante na construção de sua identidade em território alheio. Os negros escravizados buscavam no canto a forma de

[1] Como escravos domésticos podemos identificar as mucamas, pajens, cozinheiras, amas-de-leite, cocheiros.

expressar seus sentimentos, lamentos e desejos. Sempre que podiam, eles estavam a cantar. Na rua, em encontros nos dias de folga ou até mesmo no trabalho, o negro entoava a saudade da terra natal, sua fé e suas queixas.

Seus instrumentos, tais como marimba, tambores, chocalhos, violão de angola e o urucungo, marcaram a história da música em nosso país. Os tambores se faziam presentes em todas as manifestações que os negros realizavam, seja nas ruas ou recônditos. Os maiores, como o Caxambu, eram poucos visualizados e por isso menos retratados pelos artistas estrangeiros, outros foram perseguidos pela polícia devido a atração que causava aos demais escravos das fazendas circunvizinhas, interferindo em sua produção e, muitas vezes, tirando-os do trabalho para participar do batuque, deixando seus donos furiosos.

> O bater de palmas em padrões rítmicos, como duas rápidas e uma lenta, era também comum. Os viajantes encontravam em todos os lugares do Rio escravos que improvisavam canto e dança batendo palmas em torno de fontes e nas praças. Em algumas de suas imagens, os escravos batem palmas e dançam ao som de tambores, enquanto em outras não se vêem instrumentos (KARASCH, 2000, p. 316).

A citação acima encontra-se na obra de Mary Karach. Ao estudar a vida dos escravos no Rio de Janeiro, ela retrata uma cena muito comum dos atuais praticantes da capoeira; esta me chama atenção com relação a utilização do espaço público, da rua. Como sabemos, a capoeira sempre foi discriminada e, assim como nos dias de hoje, ela utiliza as ruas e praças para expressar sua arte e divulgá-la diante da sociedade. No período imperial, os capoeiristas já faziam uso deste espaço público, seria este um fator propício para estigmatizar a capoeira como elemento da liberdade e para a perseguição sofrida como marginalidade?

Acredito que não, pois a rua sempre foi palco das mais diversas manifestações culturais, sociais e políticas. Na Primeira República, a capoeira como elemento de apoio a grupos detentores de poder político, tanto atuava em seu favor, como sofria sua repressão. O estigma de marginalidade seria reflexo da multiracialidade existente no país e do intenso processo de branqueamento que buscava a elite. A praça, a rua, seria o lugar mais propício que os capoeiras encontravam para, em rápidos momentos, manifestarem seus desejos, expressar sua cultura e ao menor sinal de perigo se espalharem em busca da liberdade, fugindo da repressão policial.

A Música na Capoeira

A Capoeira é a única modalidade de luta marcial que se faz acompanhada por

instrumentos musicais. Isso deve-se basicamente às suas origens entre os escravos que, dessa forma, disfarçavam a prática da luta numa espécie de dança, enganando os senhores de engenho e os capitães-do-mato. No início, esse acompanhamento era feito apenas com palmas e toques de tambores. Posteriormente foi introduzido o Berimbau, instrumento composto de uma haste tencionada por um arame, tendo por caixa de ressonância uma cabaça cortada. O som é obtido percutindo-se uma haste no arame; pode-se variar o som abafando-se o som da cabaça e (ou) encostando uma moeda de cobre no arame; complementa o instrumento o caxixi, uma cestinha de vime com sementes secas no seu interior.

Antigamente não havia música de fundo na capoeira. No máximo, quem estava por perto marcava o ritmo com um tambor. Em seu fabuloso levantamento publicado em 1834, *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, Jean Baptiste Debret deixou claro que os tocadores de berimbau tinham a intenção de chamar a atenção dos fregueses para o comércio dos ambulantes. Henry Koster [2], por sua vez, escreveu em suas anotações de 1816 que, de vez em quando, os escravos pediam licença para dançar em frente à senzala e se divertiam ao som de objetos rudes. Um deles era o atabaque. Outro, "um grande arco com uma corda, tendo uma meia quenga de coco no meio ou uma pequena cabaça, amarrada" (KARASCH, 2000, p. 316). Era um instrumento de percussão trazido da África. A palavra vem do quimbundo, mbirimbau ou, como conhecemos hoje, berimbau.

O Berimbau, um instrumento usado inicialmente por vendedores ambulantes para atrair fregueses, tornou-se instrumento símbolo da Capoeira, conduzindo o jogo com o seu timbre peculiar. Os ritmos são em compasso binário. O que conhecemos hoje é o chamado berimbau-de-barriga porque o músico leva e traz a boca da cabaça até o próprio corpo para alterar o som. Segundo o folclorista Édison Carneiro, foi neste século, na Bahia, que o instrumento se incorporou ao jogo da capoeira, para marcar o ritmo dos praticantes (CARNEIRO, 1957, p. 78). O que define um jogo rápido ou lento é o toque, um padrão rítmico-melódico tocado e cantado. Segundo o etnográfo Waldeloir Rego (REGO, 1968, p. 58), existem 25 tipos de toque. A rigor, cada toque tem um significado e representa um estilo de jogo. Entre os mais tradicionais, de autoria desconhecida, estão o Angola (bem lento, para os capoeiras que gingam pertinho do chão), São Bento Pequeno (ou Angola invertida, para golpes em que os oponentes chegam muito perto um do outro), São Bento Grande (um toque que tem ritmo agressivo, indica um jogo alto com golpes aprimorados e bem objetivos, um "jogo duro"), Cavalaria (toque de aviso, chama a atenção dos capoeiristas para a chegada de

[2] Inglês que se radicou em Pernambuco, virou senhor de engenho e passou a ser chamado de Henrique Costa.

estranhos na roda, outrora, usado nos tempos da proibição do jogo, para avisar a chegada da polícia), Amazonas (que saúda um mestre visitante) e Benguela (o mais lento da capoeira regional, um toque que chama para um jogo compassado, curtido, malicioso e floreado, usado para acalmar os ânimos dos combatentes). O Iuna é um toque especial para os alunos formados por Mestre Bimba e capoeiristas experientes, incita um jogo amistoso, curtido, malicioso e com a obrigatoriedade do esquete é um exemplo de toque instrumental. Santa Maria e Idalina são toques de apresentação. A maioria tem letra e muitas vezes quem está cantando aproveita para comentar o jogo, improvisando versos que pedem para baixar a agressividade ou que zombam do capoeirista que não é tão bom quanto dizia.

Numa roda de angoleiros, o conjunto rítmico completo é composto por: três berimbaus (um grave, Gunga; um médio, Viola e um agudo, Violinha); dois pandeiros; um reco-reco; um agogô e um atabaque. A parte musical tem ainda ladainhas que são cantadas e repetidas em coro por todos na roda. Um bom capoeirista tem obrigação de saber tocar e cantar os temas da Capoeira.

Desta forma, identificamos alguns dos elementos que formaram a cultura afro-brasileira em nosso país, desde o período de colonização até a atualidade e que permanecem ativos na sociedade de formas e maneiras diferentes.

A Capoeira na Construção da Identidade Nacional

Havia no final do século XIX e início do século XX, uma preocupação em definir o caráter nacional brasileiro, uma identidade tanto do indivíduo brasileiro como de suas manifestações culturais e esportivas. O passado marcado por séculos de escravidão preocupava a elite que buscava melhorar a imagem do Brasil diante dos países europeus e Estados Unidos. Não havia como negar a miscigenação existente, o país tinha em sua população crioulos, cafuzos, mamelucos, uma raça que trazia no sangue o "instinto selvagem do índio" e a "força do negro" que ajudaram a construir o país.

Esta era a maior preocupação da elite brasileira - mascarar o preconceito racial com o discurso evolucionista da mestiçagem. Desenvolver um país sem deixar transparecer suas raízes, seu povo, suas manifestações culturais tais como são. Após a abolição, a ascensão do negro na sociedade se dava por sua aparência. A "brancura cultural", termos usado por Thomas Skidmore para classificar os requisitos sociais que legitimassem o negro livre, ou seja, o cabelo, as roupas, o comportamento, a riqueza, eram os fatores que o legitimavam socialmente (SKIDMORE, 1976, p. 56).

O ideal de branqueamento foi a tese desenvolvida pela classe dominante para consolidar o Brasil entre as maiores potências do mundo. Acreditava-se que para haver um desenvolvimento favorável para o país, seria necessário uma estabilidade política e um aumento considerável de contigente imigrante para branquear, em alguns anos, o país. Tal posição era justificada com os seguintes argumentos: os negros possuíam baixa taxa de natalidade e maior índice de morte e a miscigenação proporcionaria uma população mais clara por ser o gene branco mais forte. Era o início da República e o fim da inferioridade inata e permanente dos não-brancos.

Outro fator determinante para se medir o sentimento de identidade nacional era a produção literária. Machado de Assis foi o percursor da análise literária no Brasil. Em sua concepção, a produção existente não era digna de representar uma nação. Por outro lado, discordava do ponto de vista dos romancistas que colocavam o índio como autêntico ancestral brasileiro, mas admitia que era nos costumes do interior que melhor se preservavam as originais tradições nacionais.

Poucos autores fizeram suas produções com base na cultura popular. A maioria preferia retratar a fauna e a flora existente no país, sempre numa visão romântica e urbana. A elite intelectual brasileira assumia que não existia um caráter nacional definido, mas deixava claro que almejava os mesmos traços culturais europeus e procurava estar sempre à sua altura para conseguir o devido respaldo. Como exemplo disto, temos o discurso de Graça Aranha numa conferência em Buenos Aires, em 1897, cujo título era "A literatura atual no Brasil", onde dizia:

> Somos um povo novo; ainda não temos uma verdadeira significação histórica. Que somos um produto de várias raças, é sabido; mas que não somos só o resultado do cruzamento do português, do índio, do africano, também é certo. Estes elementos clássicos da nossa formação são cada dia perturbados por outras forças, que vão chegando ao nosso solo. O tipo nacional não se pode fixar com as misturas diversas que o vão minando; e o caráter brasileiro permanece uma incógnita (SKIDMORE, 1976, p. 109).

Mas e a capoeira ? como identificá-la neste processo? A migração dos escravos libertos para os centros urbanos fez com que estes também contribuíssem para o processo de branqueamento existente no país. Ociosos nas grandes cidades, sem emprego, qualificação e moradia, os negros se viam frente a duas escolhas: vender sua mão de obra para seus antigos senhores em troca de quase nada ou inserir-se nas maltas, temíveis grupos de marginais, capoeiristas, que atormentavam a paz social. Daí ser a capoeira discriminada e estigmatizada como "coisa de negro", de "marginal". Na verdade, ela foi vítima da falta de infra estrutura

social oferecida após a abolição. Não havia oferta de emprego, as moradias eram precárias (quando a encontravam) e a discriminação social e racial se fazia presente em todos os momentos.

Os capoeiras foram perseguidos pela polícia e até inseridos no código penal de 1890, tendo inclusive a pena de exclusão do país. Seria uma forma de eliminar da sociedade grande parte de sua população, reforçando a imagem do negro como um elemento atrasado e anti-social, dando assim à elite um novo incentivo para trabalhar por um Brasil mais branco.

A primeira referência literária sobre a capoeira encontra-se no clássico de Manuel Antônio de Almeida, intitulado "Memórias de um Sargento de Milícia", de 1852. Neste livro, a exaltação do físico, das habilidades e destrezas, faz com que a capoeira receba uma nova leitura social, se enquadrando numa busca pela identidade nacional, do esporte nacional. Líbano, divide os trabalhos teóricos sobre a capoeira em três momentos: a) cronistas e pioneiros – literatos que buscavam a recuperação da capoeira, tal como o autor acima citado, sempre exaltando as qualidades dos capoeiristas; b) o enfoque dos folcloristas, nas décadas de 1920 e 1930, onde o ideário nacionalista e modernista de uma parte da elite intelectual produzia uma profunda revisão no conceito dos mesmos sobre a cultura popular e, c) no final do século XX, surge um novo olhar sobre a capoeira com novas abordagens realizadas pelos historiadores e sociólogos (SOARES, 1999, p. 9).

Melo Morais Filho, ao retratar as festas e tradições populares no Brasil (MORAIS, 1946, p.443), menciona a capoeira como uma luta nacional, resultante da mestiçagem no conflito das raças. Ele a compara com as lutas de outros países e exalta sua participação tanto na política como nas forças militares. Já João Maurício Rugendas caracteriza a capoeira como um folguedo guerreiro muito violento (RUGENDAS, 1954, p.197), mas também voltado para à luta, assim como foi caracterizada durante boa parte do século XIX, nas cidades do Rio de Janeiro e Salvador.

A literatura sobre a capoeira possui características interessantes e divergentes que diferenciam os cronistas e pioneiros dos folcloristas. Enquanto os primeiros (como vimos acima) buscavam retratar a capoeira como um esporte nacional, a versão dos folcloristas visava a capoeira enquanto cultura de raça, cultura do negro.

Ainda no enfoque dos folcloristas, Edison Carneiro e Luís da Câmara Cascudo foram primordiais para a conceituação da capoeira nesta área, como podemos ver na citação abaixo: "A linha do folclore busca recuperar a capoeira enquanto festa, manifestação cultural genuinamente brasileira, expressão da nacionalidade, mas no plano de uma investigação

histórica ela recupera o memorialismo, sem realizar estudos profundos na direção do passado" (SOARES, 1999, p. 16).

Outro momento de fundamental relevância para a consolidação da capoeira como identidade nacional, se deu no governo de Getúlio Vargas. Este, visando o maior controle sobre as classe populares, criou uma política de incentivo e legitimação da cultura afro-descendente tornando-a mais próxima de si e da classe dominante. Não só a capoeira fez parte desse processo, como também, o samba e os cultos religiosos passaram por mudanças que os tornaram "legitimados" socialmente.

A capoeira, sempre praticada nas ruas, nos guetos, por vadios e desordeiros, não poderia ser assim classificada como símbolo de identidade nacional, era necessário disciplinã-la, torná-la padronizada e para orientá-la nessa nova versão, surgiu Manoel dos Reis Machado, o Mestre Bimba, baiano, exímio jogador de capoeira, que convencido por seus alunos da faculdade de medicina, criou uma ruptura na capoeira com a criação da Luta Regional Baiana, que também era capoeira, só que acrescida de movimentos de outras lutas marciais. Inventou o batizado aos moldes das colações de grau dos grandes colégios e faculdades, com apadrinhamento, graduação, diploma, numa cerimônia onde eram exibidos os alunos que se destacavam em seu sistema de treinamento. Surgia, assim, a luta nacional brasileira, a Capoeira Regional, agora praticada em academias, pela elite, reconhecida pelo Presidente da República, banida do código penal.

Aqueles que não aderiram ao novo estilo permaneceram estigmatizados como vadios, praticantes da capoeira angola, da capoeira mãe, de estilo mandingueiro, praticada pelas ruas, nos guetos – a capoeira do Mestre Pastinha, também baiano. E onde estava a capoeira das maltas, do Rio de Janeiro, de Pernambuco, São Luís? Aquela capoeira que aterrorizava a sociedade? Quem sabe? No Rio de Janeiro, os líderes foram banidos da cidade por Sampaio Ferraz e enviados para a ilha prisão de Fernando de Noronha, assim como outros de vários estados, com o intuito de apagar do passado a mancha negra que ficou da escravidão, num país em pleno desenvolvimento, onde o clareamento da raça se dá cada vez mais.

Como podemos ver, a capoeira é um elemento da cultura nacional que permanece em constante mutação. Ora é crime, ora folclore, em outros momentos esporte e até mesmo cultura popular. Mas o que não podemos negar é que ela é um dos elementos determinantes daquilo que constitui a identidade nacional, mesmo que esteja estigmatizada, mesmo que resista ou não às mudanças determinadas pela classe hegemônica, ela permanece viva, presente por onde passa e reconhecida como identidade brasileira.

Referências bibliográficas

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1957.

_____. *Folguedos tradicionais*: etnografia e folclore/clássicos 1. Rio de Janeiro: Funarte, s/d.

KARASCH, Mary. *A vida dos escravos no Rio de Janeiro (1808-1850)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MORAIS, Melo Filho. *Festas e tradições populares no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & Cia Editores. 1946.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil.* 2. ed. revista e ampliada. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, Funarte, 1988.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*: Ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Itapoã, 1968.

RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 5. ed. São Paulo: Martins 1954.

SKIDMORE, Thomas E. *Preto no branco*: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SOARES, Carlos Eugênio Líbano. *A negregada instituição*: os capoeiras na corte imperial. 1850-1890. Rio de Janeiro: Access, 1999.

A HARPA NA MÚSICA DA REGIÃO CENTRAL DE VENEZUELA

Yukio Agerkop
ivoagerkop@yahoo.com.br

Resumo: No Século XVII a harpa foi introduzida nas igrejas pelos missionários espanhóis na Venezuela e foi rapidamente adotada pela população camponesa na região central e centro-oeste do país. Como instrumento principal dos conjuntos musicais que davam lustre às festas chamadas *joropo*, encontradas em quase todo o país, a harpa se desenvolveu como instrumento mais valorizado da música folclórica de Venezuela. O nome *joropo* se aplica não somente ao encontro festivo, mas também à musica e às danças típicas desses encontros. Nesse trabalho, a tradição da harpa central está sendo inserida no contexto cultural e musical de outras áreas específicas hispano-americanas. A partir dos anos 40 e 50 do século XX, a música cubana conhecida como *son cubano* (e mais recentemente como *salsa*), foi introduzida na Venezuela com grande sucesso, tornando-se a música popular mais importante. O gênero *joropo*, embora tenha um significado muito especial, representando o caráter do povo venezuelano e funcionando especialmente como confirmação da sua identidade como povo, enfrenta situações culturais cada vez mais complexas e dinâmicas da nossa era. Nas últimas décadas, nos grandes centros urbanos, o *joropo* está sendo inserido nos repertórios de agrupações musicais populares. Entre as diferentes formas de *joropo*, a mais divulgada no rádio é o *joropo llanero*. Em alguns programas de televisão, várias agrupações das mais diversas tradições musicais têm a oportunidade de apresentar sua música. A política estimula a divulgação e ensino da música popular e tradicional venezuelana através de centros culturais como Fundación Bigott.

Introdução

No Século XVII a harpa foi introduzida nas igrejas pelos missionários espanhóis na Venezuela e foi rapidamente adotado pela população camponesa na região central e centro-oeste do país. Como instrumento principal dos conjuntos musicais que davam esplendor às festas chamadas joropo, encontradas em quase todo o país, a harpa se desenvolveu no instrumento mais valorizado da música folclórica de Venezuela. O nome joropo se aplica não somente ao encontro festivo mas também a musica e às danças típicas nesses encontros. O propósito deste trabalho é inserir a tradição da harpa central no contexto cultural e musical de outras áreas específicas hispano-americanas, tentando responder as seguintes questões: o que é este *joropo* na sua versão da região central, com harpa, maracas e voz?, qual é o seu lugar e papel na Venezuela?

A música popular em Venezuela

A partir dos anos 40 e 50 do século 20, a música popular cubana conhecida como *son cubano* (e mais recentemente como *salsa* a partir dos EUA), foi introduzida na Venezuela com grande sucesso, tornando-se a música popular mais importante. Nas cidades maiores é a música mais escutada e dançada. Como tem assinalado Manuel,

> A salsa hoje em dia é considerada como um fenômeno musical pan-Americano mais significante desde os anos setenta. Para milhões de Latino-Americanos é a música e dança mais popular, ligando a vida de rua com os clubes de noite, a cultura rural com as mídias corporais (MANUEL, 1988, p. 32).

No interior da Venezuela popularizou-se o *merengue dominicano* (da República Dominicana) e o *vallenato* (da Colômbia). As bandas de *vallenato* atuam nos diferentes clubes sociais e nas salas de dança em palcos com amplificação, onde tem um público que vem para dançar o *joropo* e o *vallenato*. O *merengue* soa nos ônibus populares nas rotas entre as cidades do interior. Em Venezuela, uma distinção é feita entre a *música popular* e a música mais *folclórica*, onde a *salsa* é considerada mais popular e o *joropo* mais folclórico.

O *Joropo* da Venezuela

O joropo encontra-se por quase toda área geográfica da Venezuela onde em cada região adquiriu características próprias. É considerada a dança e a música nacional da Venezuela. Houve várias expressões musicais que contribuíram no joropo durante o seu desenvolvimento no século 19, entre outras, as formas antigas do *fandango* da Espanha e a *valsa*. Os habitantes das regiões rurais de Venezuela, os chamados *criollos*, são os principais cultivadores do joropo. O termo *criollo* é utilizado na Venezuela para designar o caráter rural e popular do venezuelano do interior.

O gênero *joropo* tem um significado muito especial, representando o caráter do povo venezuelano e, especialmente, funcionando como confirmação da sua identidade como povo. Hoje em dia, esse gênero enfrenta as situações culturais cada vez mais complexas e dinâmicas da nossa era. Nas ultimas décadas, nos grandes centros urbanos, o *joropo* está sendo inserido nos repertórios de agrupações musicais com quatro e até seis músicos. Um destes grupos é o grupo *Ensemble Gurrufio*, formado por músicos profissionalizados, com base nas expressões musicais do interior do país, atraindo um número cada vez maior de aficionados. Estes grupos não podem ser considerados populares na forma como considerarmos a salsa, pois têm um

caráter mais “elitesco”, no sentido de que se encontram vinculados às elites socioeconômicas do país.

Das diferentes formas de *joropos* na Venezuela, o *joropo llanero* é a forma mais divulgada pelo rádio e, por isso, a mais ouvida nacionalmente. O termo *llanero* vem da palavra *llanos*, que é a região sudoeste da Venezuela diferenciada tanto geograficamente, pelos extensos campos de prado, quanto culturalmente, pela influencia dos vaqueiros e sua cultura e música. A *música llanera* denomina ao conjunto de músicas das formações de ensambles de harpa *e bandola*, e as formas de canto como a *tonada* e o *pasaje*. A partir dos anos cinqüenta do século 20, a harpa *llanera* e sua música são propagadas a nível nacional, começando a tomar seu próprio desenvolvimento. Regras comerciais são impõem e há uma menor diferenciação musical e coreográfica, instrumental e social. Isto pode ser considerado como a popularização deste gênero.

Em alguns programas de televisão, várias agrupações das mais diversas tradições musicais têm a oportunidade de apresentar suas músicas. Uma política cultural estabelecida, desenvolvida por grandes empreendimentos agro-industriais, estimula a divulgação e ensino da música popular e tradicional venezuelana através de centros culturais como a “Fundación Bigott”. Nesse centro, as diferentes formas do *joropo* da Venezuela estão sendo ensinadas e são criados grupos folclóricos-populares com base nas mais diversas expressões musicais afro-venezuelanas. A "Fundación Bigott" estimula uma execução musical que categoriza como “verdadeiramente nacional”, baseada em formas musicais exclusivamente nacionais, promovendo, assim, a *venozolanidad* (a venezuelanidade). Nesta fundação nunca seriam divulgadas as músicas populares como a *salsa* e o *merengue* e isto cabe para a discussão do joropo como confirmação de identidade para os venezuelanos.

Por causa do acesso mais fácil através dos meios de comunicação, alguns artistas venezuelanos estão sendo reconhecidos fora de Venezuela, como Simon Díaz que vem da tradição de *música llanera* e do *joropo llanero*. Ele despertou o interesse de renomeados artistas internacionais como Caetano Veloso, Julio Iglesias e Plácido Domingo que integraram algumas das suas composições no repertório.

A região central da Venezuela

A região central da Venezuela é formada pelo Distrito Federal (com a capital Caracas), os estados Miranda, Aragua e parte de Carabobo. No meio destes estados encontra-se uma cordilheira e vale chamado Tuy, uma região montanhosa onde surgiu e se desenvolveu o *joropo* e a harpa central. Além do *joropo central*, existem também o *joropo oriental*, o

joropo serrano (centro-oriental), o *joropo guayanês*, o *joropo andino*, o *joropo llanero* e o *joropo larense*. Estas denominações indicam a região específica de procedência dentro da Venezuela, como a região oriental com cidades como Cumaná, Carúpano e a Ilha Margarita, a região dos Andes de Venezuela, a região dos *guayanas* no sudeste de Venezuela nos estados Bolívar e Anzoátegui. Cada *joropo* compreende algumas formações instrumentais particulares com *harpa*, *cuatro* e *maracás*, ou *bandola*, *cuatro* e *maracas*, ou três ou quatro *cuatros* (no estado Lara), com ou sem o canto. Na região central da Venezuela há diferentes expressões musicais influenciadas pela música da população descendente dos africanos escravizados em séculos anteriores. Tais são os ensambles de *tambor redondo*, de *fulía*, de *aguinaldo*, os *cumacos*, o *tambor mina*, o *quitiplás*, o *tambor de fulía* e, nos *diablos danzantes*.

Na tradição da harpa central, provavelmente há características culturais africanas como o contraponto entre as líneas melódicas dos agudos e baixos da harpa, acentos na melodia em "off-beats" ou "tempos fracos" da métrica ocidental. Embora, vários destes elementos musicais também estão presentes no *flamenco* da Andaluzia no sul da Espanha.

A tradição da harpa está vinculada a uma base familiar. A aprendizagem de tocar ou construir a harpa se realiza através da observação indireta. No ouvir, ver e experimentar, o artista (seja músico, cantor ou dançarino) se desenvolve criando sua própria forma de interpretar e executar a música e dança. Por isso, é desenvolvida uma alta especialização em questão do instrumento, sua música, a dança e o *joropero*[1]. Este aspecto da performance pessoal de cada músico é um tema específico a ser estudada com mais profundidade.

A maioria dos *arpistos* – os tocadores de harpa – e cantadores moram em casas humildes de terra, com janelas pequenas para que a chuva não entre e com o chão de terra ou cimento polido. Quase sempre eles cultivam uma roça da qual vivem como forma de economia de subsistência. Muitos dos *arpistos* e cantores fizeram da arte do joropo e harpa sua profissão. É uma profissão alegre, mas exigente ao mesmo tempo, por causa das noites longas, até de madrugada, e o transporte da harpa nas viagens para os lugares onde a festa de joropo estará organizada.

A transmissão da música é geralmente feita de forma indireta, através da observação, tanto via auditiva quanto na forma visual-auditiva, e através da imitação. Desde 1992, existe uma escola de harpa onde o ensino e transmissão da arte da harpa é de forma mais direta e formal.

[1] O *joropero* é o dançador e freqüentador de festas de joropo.

Alguns *arpistos* reconhecidos na região central são Rafael Acevedo – já falecido -, Yoel Báez, Alberto Tovar e Cornélio Reinosa. Os *arpistos* em geral não ganham muito dinheiro, mas são muito estimados nas comunidades e são pessoas singulares. O *arpisto* Rafael Acevedo foi primeiro construtor de harpas para depois também se dedicar à execução da harpa. Yoel Báes é admirada por outros pelo seu toque forte e seguro. Cada *arpisto* tem uma forma pessoal de explicar a música e forma de como aprender e construir a harpa.

A Harpa na Venezuela e na Latino-América

A harpa foi introduzida em várias partes da Latino-América, geralmente pelos jesuítas de Espanha. A harpa se encontra hoje em dia em México, Peru, Paraguai, Colômbia e Venezuela. Utilizavam a afinação diatônica, e a construção se modificava segundo o gosto dos executantes e construtores da harpa. Na Europa, a harpa é geralmente executada por mulheres, em ensambles de música erudita ou música popular. A situação na América do Sul é o contrário, onde são particularmente os homens quem tocam a harpa.

A Harpa da região central da Venezuela

O ensemble inteiro da harpa central é formado, por duas pessoas, o harpista e o cantador que executa as maracas.

A harpa é o instrumento que acompanha e guia a festa do joropo na região central da Venezuela, além da região dos *llanos*[2]. Ele joga um papel importante a respeito do improviso do cantador e dos dançarinos que se deixam guiar pelo fluxo dos ritmos. O desenvolvimento é determinado pela harpa. As cordas dão a base rítmica pelo qual devem ser bem audíveis pois guiam ao cantador e aos dançadores. Em cima do *bordoneo*, uma melodia é criada nas cordas do registro agudo que é ornamentada e enriquecida pelos requerimentos. O cantador canta a estrutura básica da melodia tocada pela harpa, que desenvolve e varia. A harpa indica principalmente à parte da peça que segue, além do registro melódico e harmônico, sendo seu sistema de afinação o diatônico..

A forma da harpa central está mudando desde uns vinte ou trinta anos. As harpas velhas são menores e hoje em dia quase não se encontram. A caixa de ressonância é bastante larga e plana. Por isso, as cordas devem estar mais juntas, para todas caber. O ângulo entre as cordas e a caixa de ressonância é mais reduzido que nas harpas modernas. Tudo isto faz que o som seja mais seco e curto. Ainda mais nos bordões, porque os agudos das cordas de aço

[2] É a região sudoeste de Venezuela descrita acima.

soam mais brilhantes que com as cordas de tripa ou de nylon. Isto é importante tanto para a sustentação dos agudos quanto para marcar a base rítmica para os dançadores e para o cantador. O toque de harpa segue um desenvolvimento dentro da peça, consistindo de uma estrutura básica que deve ser ornamentada segundo as habilidades e o gosto do tocador de harpa. Quando mais ele variar, tanto mais é valorizado. As frases melódicas são fórmulas para completar partes ou para introduzir mudanças harmônicas. Um toque bom é aquele que tem muita variação. Mas, além deste aspecto, existe o toque "récio" ou "empiñonáo": um toque duro que interrompe as partes repentinamente, ou que usa os "trancados" na parte dos agudos. Todos estes momentos são estímulos para uma atuação ostensiva da habilidade do cantador e dos dançadores perante os espectadores.

Hoje em dia as harpas são maiores e com maior profundidade de caixa de ressonância, razão pela qual gera-se uma sonoridade mais consistente. Os sons duram mais tempo. O que não mudou são as doze ou treze cordas de aço para os agudos. A harpa central se caracteriza justamente por estas cordas de aço que dão uma distinguível sonoridade própria. A harpa central tem pelo geral 34 cordas, com as quais a amplitude chega as quatro oitavas e meia. Além disso, existem várias afinações (ou "transportes"). O *pasaje* usa o tono natural Sol maior e para tocar os *golpes*, a afinação é em Re maior, Mi menor, etc.

O Joropo: uma música para "encontrar-se"

O joropo é festa, é uma dança com harpa, maracás e canto. No passado, segundo é lembrado, uma festa podia durar até quatro noites, dependendo do caráter do evento. Hoje em dia dura uma noite inteira, embora os músicos sejam contratados por duas noites em geral. Este aspecto da temporalidade da festa do *joropo* é marcante, pois estas festas estão sendo freqüentadas por dançadores de todas as idades e, em várias regiões da Venezuela, elas podem durar uma noite inteira. O fato de que essas festas de mais de uma noite de duração não mais existirem é uma indicação de mudanças no mundo de hoje, onde as pessoas têm obrigações pelo regime de trabalho ou não têm mais o suficiente tempo para organizar festas de quatro dias.

Além dos *joropos* familiares e de ocasiões de aniversários, batizados, bodas (*casamentos*) etc, realizam-se em outras ocasiões, principalmente nos clubes especiais de tradição do joropo central. A efeitos de que uma festa seja um bom *joropo* com uma boa performance há certas regras e códigos.

Na sala de dança não tem cadeiras pois um *joropo* não é para se sentar, mas para dançar. As pessoas ficam arredor da pista de dança ou ao fundo da sala. Os locais estão

sempre lotados, tanto quando tocam os músicos costumeiros desse local como quando vêm outros de fora.

O público é formado por homens e mulheres que se conhecem nestes locais, onde vêm para dançar e que vivem no cotidiano com música de joropo. No local a atmosfera é intima e de confiança, onde ninguém vêm com "má intenção" sendo a única motivação explicita a própria dança. O critério na escolha de par para dançar é estritamente si a pessoa "dança bem" e conhece muitos "passos". Por isto é possível ver homens dançando com mulheres altas ou mais velhas que, seguramente, não escolheriam como cônjuges.

Os passos dançados são pequenos com pouco movimento do corpo pois o joropo central geralmente é dançado em espaços fechados. Os dançadores prestam atenção ao bordão e ao *tumbao* da harpa (a batida da harpa).

Os 'joroperos´, - os dançadores de joropo – estão vestidos todos "de gala". Os homens vestem freqüentemente calça escura e camisa branca, com sapatos de sola que fazem soar alto. Hoje em dia também se vestem roupas e sapatos desportivos.

Para participar de um "joropo" não são cobradas ingressos mas, muitas vezes, segue-se uma tradição que obriga aos homens a pagar uma pequena quantidade de dinheiro aos organizadores da festa, sendo a efetivação deste pagamento uma questão que envolve a honra masculina.

A Música do Joropo

A duração de uma peça de joropo é bastante variável, dependendo do contexto em que seja executado. A começos do século 20, uma *revuelta* – peça instrumental – podia durar até uma hora, enquanto hoje em dia, em festas familiares, varia entre sete e dez minutos. Aliás, as gravações comerciais se limitam a um máximo de quatro minutos porque as normas dos produtores o definem assim.

Um importante momento do joropo é quando o cantor, animado pelos dançadores e a efervescente atmosfera do local, começa a improvisar seu texto comentando, por exemplo, os acontecimentos do dia, os da semana passada, da sala de dança ou do toque de harpa.

A velocidade da música do joropo é rápida, maior que muitas expressões musicais da Latino-América. A densidade da performance, medida como o indicador desenvolvido por Mantle Hood, atinge aos 192 UT / minuto. A organização métrica do *joropo* está baseado em estruturas métricas equivalentes aos compassos ocidentais do 3/4, 6/8 e 3/8. Além do sistema ocidental do metro, outros métodos analíticos devem ser utilizados para interpretar ou

esclarecer a complexa estrutura rítmica resultante da *harpa*, as *maracas* e a voz (e do *cuatro* nos joropos de outras regiões).

Um contraponto é estabelecido entre a linha melódica dos tonos agudos e os tons baixos da harpa, junto com os diferentes acentos em pulsos fracos da estrutura métrica. São comparáveis aos chamados *offbeat* no jargão dos músicos de jazz. Outra forma de expressar isto é que são muito freqüentes as deslocações dos acentos da harpa a respeito da estrutura métrica do compasso ocidental, seja este de 3/4, 6/8 ou 3/8.

Os dois gêneros principais tocados na harpa central são o "pasaje" e o "golpe". O "golpe" é a forma mais rápida, geralmente composta por duas partes: a estrofe e o estribilho. O texto utiliza o "quarteto" como forma poética. O "golpe" é caracterizado pelos bordões batidos ou "picaitos", onde a corda é trancada em seguida de pulsada, e pela permanente repetição da estrofe.

O *pasaje* é um pouco mais devagar e *corrido*, não possuindo estribilho. A letra é diferente: geralmente a forma poética usada no *pasaje* é a décima. A tradição da décima tem suas origens na península Ibérica e se difundiu logo em vários países da Latino-América como Cuba, Porto Rico e Venezuela.

Outros sub-gêneros (*toques*) são o *yaguazo*, a *guabina* e a *marisela*, que juntos são tocados em sucessão na peça instrumental chamada *revuelta.* A *revuelta* é uma combinação de cinco partes *pasaje, yaguaso, guabina, marisela, llamada del mono* (chamada do macaco). O yaguazo é o preferido pelos dançadores que dizem "poder dançar mais rápido e suar bastante".

Exemplos

O primeiro exemplo musical é um *golpe* onde pode-se ouvir os tons baixos tocados da maneira golpeada e seca, chamada na região de "apretao" ou "trancao". [No 3: *Golpe* "La Conserva" 50 segundos]

No segundo exemplo [*Golpe* Las Flores No 5 – do CD], há acordes arpegiados descendentes num compasso de 6/8, paralelos aos acordes ascendentes do bordão (cordas de tons baixos) em 3/8. Ocorre uma ida e volta de tensões e deslocações de acentos.

Terceiro: aqui temos dois exemplos de *golpes* com uma afinação diferente da mais freqüente; o primeiro é em Si menor harmônico; o segundo em Mi menor harmônico [No 6 La Canasta, com Pablo Reinosa na harpa; No 7. La Negra, com Alberto Tovar na harpa e Luis Tovar no canto].

Quarto exemplo. Um elemento particular no ritmo do joropo na harpa central é que o primeiro tempo do compasso, o "tempo forte" em termos ocidentais, não é tocado pelo tiple ou agudos da harpa. Este tempo forte "primeiro" é marcado pelos baixos, o "bordão", além do tempo anterior, "três" da estrutura métrica, formando assim um elemento de articulação rítmica constante. Este elemento, entre outros, da o gosto, o "swing" à música de joropo na harpa. Outro elemento importante é resultante do contraponto entre o *tiple* e o *bordão*. Isto pode ser ouvido no seguinte exemplo que contém as partes yaguaso, guabina e marisela. [No 12 Revuelta instrumental, harpa por Pedro Matos; os primeiros 1:30 minutos].

Palavras Finais

Neste trabalho, a harpa e em especial a harpa central da Venezuela recebeu a atenção. O fenômeno do *joropo* é relativamente pouco conhecido fora de Venezuela, em especial a dança e a festa. Ela constitui um elemento forte de identidade para muitos venezuelanos. O fenômeno musical e o evento da harpa central são particulares dentro de Venezuela e no contexto de Latino-América.

O ensemble é só com harpa e um cantador, com uma velocidade musical muito rápida. Através da música e da performance dos músicos e dançadores, os moradores das aldeias, cidades pequenas do interior, consolidam sua identidade em momentos especiais ritualizados de uma ou duas noites de dança. O que o *joropo* é para os venezuelanos, o que representa para eles? Segundo Stokes (1994, p.12-13) podemos considerar o que a música faz, provoca, em vez de ver o que representa. O *joropo*, a festa, evento ritualizado com dança e música, é uma atividade comunal, com um público seleto, músicos, ouvintes-dançarinos num espaço demarcado, em geral uma sala de dançar. Através de música e dança, os músicos e dançadores 'sintonizam-se', criando uma experiência onde a identidade é 'incorporada', isto é, corporeizada. O joropo (central) tem características próprias identificadas como venezuelanas, mas servem também como uma maneira de diferenciar uma outra ordem social baseada nos valores e regras da comunidade local, além da imaginaria nacional. A través desta prática cultural, os dançadores, músicos e público sentem que estão em comunhão com uma parte de se mesmos: sua própria "comunidade".

Referências bibliográficas

LENGWINAT, Katrin. *Joropo central*: ayer y hoy de una expresión musical venezolana. Caracas: FUNDEF, 1999.

LENGWINAT, Katrin. *Arpa, Maracy Buche*: uma tradición musical em San Casimiro y Guiripa. Caracas: FUNDEF, 1994.

CARDOZO OCAMPO, Maurício. El harpa paraguaya. In: *Mundo folklórico paraguayo*. Asunción, v. 1 , p. 215-219, 1991. Disponível em: www.unimainz.de/~lustig/hisp/guarani.html. Acesso em: 26-09-2004.

A TARDE - REVISTA DA TV. *Hitmaker venezuelano*. p. 20, 19 de set. 2004.

MANUEL, Peter. *Popular musics of the non-western world*. New York: Oxford University Press, 1988.

STOKES, Martin. Introduction: ethnicity, identity and music. In: STOKES, Martin (ed.), *Ethnicity, identity and music*: the musical Construction of place. Oxford: Berg Publishers, 1994.

A MÁGICA E SUA INSERÇÃO NOS PROCESSO CULTURAIS DO RIO DE JANEIRO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX

Paulo Sérgio Trindade Queiroz
pquiroz@ininet.com.br

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar o resumo da pesquisa de mestrado em musicologia histórica da EM da UFRJ, concluída na em janeiro de 2004. O fio central da pesquisa se concentrou no estudo da mágica, utilizando a dialética e a fenomenologia, enfatizando a importância da mesma como gênero dramático-musical que operou na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do século XX. Como metodologia de análise das peças, foi utilizada a identificação de possíveis características de brasilidade identificadas segundo autores como Mário de Andrade, José Maria Neves, Bruno Kiefer, Valéria Bertoche e Carlos Sandroni. Paralelamente, utilizamos, ainda, uma abordagem de análise musical apoiada na fenomenologia (Freire), que tem como principais fundamentos teóricos os trabalhos de Ferrara (1984) e Clifton (1983). Ao final da pesquisa, constatamos a presença de espaços múltiplos de manifestação artística e cultural que se influenciavam e articulavam-se mutuamente, formando, assim, um complexo sistema de circularidade cultural, onde a pluralidade de significados presentes no imaginário se manifestava nos diversos gêneros musicais. Assim, as questões que foram colocadas neste trabalho nos permitiram concluir os seguintes fatos: tanto o modernismo do século XIX quanto o projeto modernista da semana de 22 possuem aspectos ideológicos no que concerne a construção de identidade nacional e ao ideal de modernização, provocando, na elaboração de significados, a diluição dos limites espaciais e temporais. Tal dissolução se intensifica, em processos circulares e dinâmicos na cultura, por meio de reelaborações e trocas entre diferentes tendências estéticas. Finalizando, concluímos ainda que nacionalismo e modernismo, ou melhor, nacionalismos e modernismos são indissociáveis e fazem parte do ideário da sociedade carioca do século XIX. Porém isto não caracteriza a existência de uma cultura ou de uma identidade única, e sim a existência de formas múltiplas de expressão geradoras de unidades simbólicas diversas.

O presente trabalho tem como objetivo apresentar o resumo da pesquisa de mestrado em musicologia histórica da EM da UFRJ, concluída na em janeiro de 2004. O fio central da pesquisa se concentrou no estudo da mágica, enfatizando sua importância como gênero dramático-musical que operou na sociedade carioca do final do século XIX e início do século XX. Ao longo da pesquisa manteve-se a preocupação constante de observar a relevância da mágica como gênero participativo dos processos sociais e como elemento de articulação dos processos culturais, ressaltando, ainda, sua pertinência no que se refere à construção de identidade cultural.

Os enfoques metodológicos que foram adotados tiveram como base a fenomenologia e a dialética. A primeira permitiu uma leitura das peças como fenômenos musicais que

dialogavam com o cotidiano da época, enquanto a segunda veio permitir interpretar as contradições e sínteses que se fizeram presentes, além de valorizar a circularidade de bens simbólicos.

Como referencial histórico utilizamos os métodos da história cultural, partindo do conceito de circularidade cultural (GINZBURG, 2003) aplicados à musicologia histórica, assim como conceitos tais como atualidades, resíduos e latências (FREIRE, 1994); modernismo, modernidade e modernização (CANCLINE, 1990) e, ainda, a idéia da existência de diversos espaços sócio-geográficos e temporais que processam um amplo repertório de símbolos e que contribuem para a diversificação do sentido de nacionalismo.

Foi considerada ainda a dinâmica social, incluindo as características musicais, evitando-se, assim, uma abordagem estritamente sociológica assim como uma abordagem musical restrita a fatos musicais isolados ou a métodos de análise que visem somente o objeto musical dissociado de sua articulação sócio-cultural.

Como enfoque metodológico aplicado à análise musical fizemos uso da fenomenologia, com o objetivo de buscar subsídios para a caracterização do gênero mágica, aplicando os fundamentos conceituais de Clifton e Ferrara e, ainda, a identificação de elementos tidos como característicos da música brasileira segundo autores como Mário de Andrade, José Maria Neves, Bruno Kiefer, Valéria Bertoche e Carlos Sandroni.

Além das metodologias citadas, foram feitas considerações sobre as relações de interação da mágica com outros gêneros musicais e teatrais (teatro realista e romântico, teatro de revista, ópera e opereta) por meio de características musicais e através dos diversos significados articulados com o conteúdo musical, textual e cênico.

Desta forma, a música foi vista e interpretada como um elemento que participa do diálogo, da sátira, da crítica, da relação entre os diversos personagens, da relação entre enredo e público e como elemento de criação simbólica e de formas de caracterização e de tipificação.

Ideologicamente, este trabalho trata as realidades e os fenômenos históricos como fenômenos que somente se explicam articulados em seu ambiente temporal, cultural, social e político. Considera ainda que os espaços onde a música se processa (teatros de ópera, salas de visitas, ruas, salões, etc), por se caracterizarem como espaços que se interagem e que se complementam, funcionam como espaços relacionados ao poder e às ideologias vigentes. Assim sendo, os espetáculos dramático-musicais, em geral a ópera, a opereta, a revista e a mágica tornam-se alguns dos meios através dos quais a música apresenta-se como forma sintética de expressão de diversas influências sociais.

Desta forma, considerando a interação e a articulação operada pela música e pelos gêneros dramático-musicais como processos inerentes a uma sociedade que se lança para a modernidade, nos afastamos (de acordo com Vanda Freire) da postura ideológica que considera o nacionalismo um movimento que nasce apenas a partir da Semana de 22.

O anacronismo e o arcaísmo presentes principalmente nos setores sociais e políticos podem nos conduzir à caminhos contraditórios. Porém, no caso brasileiro, assim como no caso latino-americano, ocorre uma relativa dissociação do modernismo em relação ao processo de modernização. Em ambos os casos "o modernismo não expressa a modernização sócio-econômica e sim o modo em que as elites fazem emprego da interseção de diferentes temporalidades históricas e tratam de elaborar com elas um projeto global" (CANCLINI, 1990, pág. 212). Ainda segundo o autor, ser moderno na América Latina (e isto inclui o Brasil) é saber incorporar a arte, as manifestações culturais e os avanços tecnológicos às matrizes tradicionais de privilégio social e distinção simbólica.

Assim, modernismo no Brasil faz parte de todo um processo histórico que se desenvolve ao longo do século XIX e século XX, incorporando e sendo incorporado pelos processos e movimentos da ideologia nacionalista (FREIRE, 1995). Tal afirmativa nos permite asseverar então que, no Brasil, nacionalismo e modernismo são indissociáveis e fazem parte do ideário da sociedade carioca do século XIX.

A mágica

A mágica se caracteriza como gênero dramático-musical, de caráter mais popular, sendo constituído por quadros não apenas estanques e independentes, mas também escritos em tonalidades diversas e contrastantes entre si.

Presente ao longo do século XIX, com predominância no período que vai da segunda metade do referido século até os anos iniciais do século XX, a mágica apresenta texto em português e temas que absorvem elementos comuns à vida cotidiana, o que inclui temas de caráter crítico e satírico assim como situações da atualidade. Utiliza ainda personagens fantásticos (Satanás ou Sataniza, gênios, etc), fazendo uso de alusões e personificações.

Apesar de apresentar características que a assemelham à ópera e de possuir pontos comuns com o teatro musicado da época, a mágica se mostra como um gênero próprio e independente que dialoga com os diferentes gêneros dramáticos e musicais.

Em termos de estrutura cênica e musical, a mágica geralmente possui um enredo que faz uso de efeitos visuais, de músicas populares urbanas, compreendendo uma complexa gama de elementos nela sintetizados, que viriam da ópera, da opereta e de outros gêneros

diversos do chamado teatro ligeiro, como por exemplo o teatro realista brasileiro, a opereta e diversos outros gêneros teatrais.

No enredo são comuns elementos como a paixão, a traição, a intriga, a punição, o arrependimento, entre outros. Porém, ao final do século XIX, notamos uma presença mais acirrada de elementos críticos e satíricos, talvez como influência do realismo teatral, influência esta que parece acentuar-se gradativamente, a ponto de, no final do século XIX, colocar a mágica num plano próximo ao da revista.

Uma das características é a relativa independência entre os diferentes quadros, o que musicalmente representa que a peça não fica restrita a um mesmo ambiente tonal, ou a qualquer outro elemento musical que provoque uma unidade central. Esta independência parece favorecer a absorção de elementos diversos do cotidiano artístico. No caso musical, a presença de elementos rítmicos, melódicos e até literários, comuns à modinha, à valsa, ao maxixe e à canção brasileira, entre outros, fazem da mágica um espaço de síntese de características musicais brasileiras.

Desta forma, pode-se afirmar que a mágica apresentava um forte conteúdo ideológico que, se caracterizando pela síntese de diversos elementos simbólicos, se disseminava por meio de partituras reduzidas as quais serviam como meio para a propagação e divulgação em diferentes espaços públicos e privados.

As obras analisadas – dois estudos de caso

Os dois exemplos que escolhemos como estudos de caso para a pesquisa pertencem, respectivamente, a duas mágicas distintas que possuem características diversas. *O Remorso Vivo*, considerado na partitura como drama lírico, estreou, segundo consta na partitura impressa (redução para piano e coro), em 1867. Quanto à *A Rainha da Noite*, não há informação sobre a data de sua estréia, porém, segundo consta na partitura da redução, a mesma foi composta em outubro de 1905.

As duas obras encontram-se no Arquivo de Obras Raras da Biblioteca da Escola de Música da UFRJ. O remorso Vivo apresenta-se por meio de redução impressa para canto e piano (Companhia de Músicas e Piano – sucessora de Artur Napoleão, com data de estréia de 21 de fevereiro de 1867)[1] e por meio de partitura orquestral manuscrita. A Rainha da Noite encontra-se com partitura orquestral e em forma de redução para canto e piano, ambas manuscritas. Estas duas cenas possuem em comum o caráter fantástico, caráter este que é

[1] A data que consta na partitura refere-se apenas a estréia desta mágica e não a data em que foi impressa a partitura, sendo esta, provavelmente posterior a primeira.

representado, no caso do Remorso Vivo, pelo Coro dos Espíritos e, na Rainha da Noite, pela Sataniza, que se apresenta como a personificação da Libra Esterlina.

Metodologia das análises

Como metodologia utilizamos a análise fenomenológica partindo de conceitos elaborados por Clifton, dos quais destacamos os conceitos de tempo, timbre, espaço musical, essência, linha musical, continuidade, interrupção, suspensão temporal, profundidade musical, superfície, contraste, estrato temporal, textura, densidade, penetração, retenção e protensão. Paralelamente à fenomenologia, utilizamos uma leitura analítica voltada para a identificação de possíveis características típicas da música brasileira, partindo das observações realizadas por Mário de Andrade (1963), José Maria Neves (1977), Valéria Betoche (1996), Bruno Kiefer (1986) e Carlos Sandroni (2001).

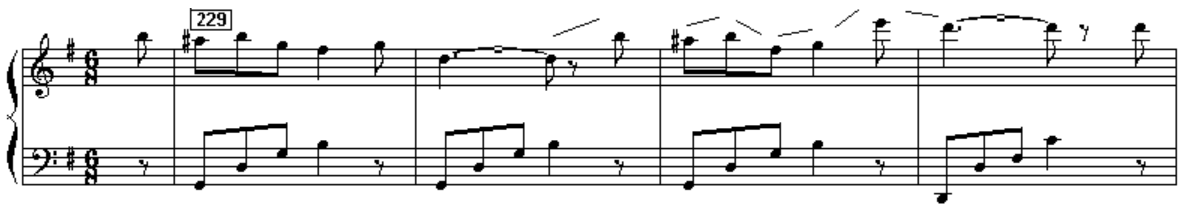
Características

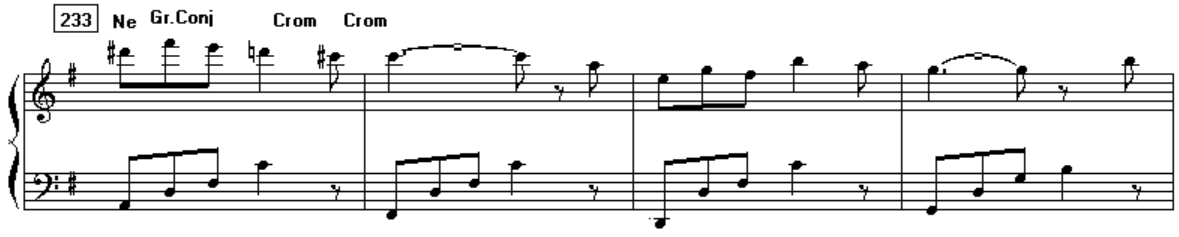
O Remorso Vivo, cujo libreto é assinado por Furtado Coelho e Joaquim Serra, e cuja partitura é de Arthur Napoleão, é classificado, pelos autores, como drama fantástico-lírico.

A cena escolhida nesta mágica é composta pela Introdução e Coro dos Espíritos, e está inserida na primeira parte do segundo quadro. Apesar de ser constituída por duas partes, com características distintas, a Introdução e o Coro dos Espíritos constituem um só corpo musical.

Podemos relacionar no Coro dos Espíritos, além de outras, as seguintes características encontradas em passagens diversas: variação sobre a linha melódica; saltos seguidos de grau conjunto; fragmentos melódicos curtos separados por pausas; fraseado que obedece a quadratura tradicional; presença de cromatismo; melodia torturada; riqueza e destreza na forma de modular; progressões melódicas; movimento seguido de repouso e utilização de encadeamentos harmônicos a partir de dominantes secundárias. (Vide exe. 1).

Exemplo 1



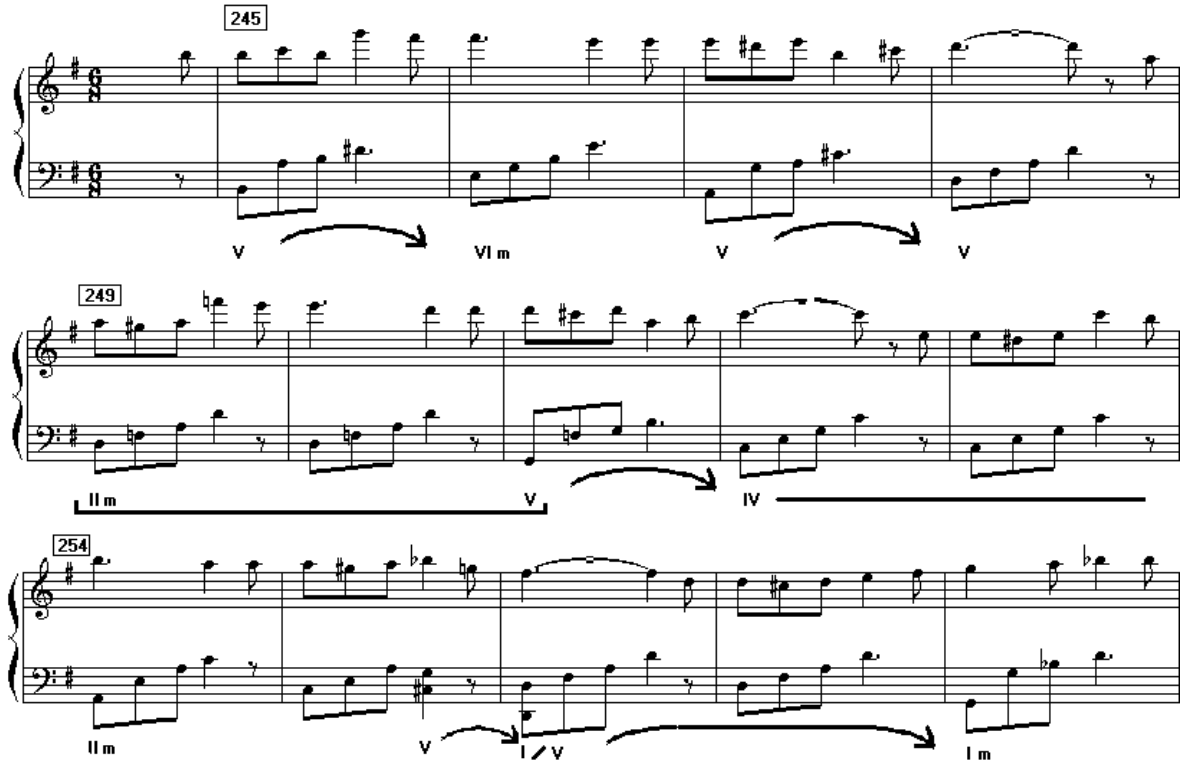


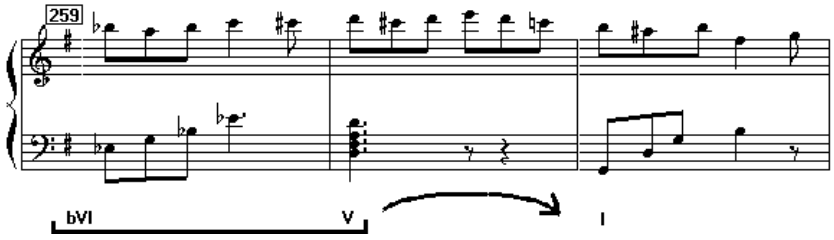
Os desenhos melódicos encontrados ilustram tanto a presença de elementos de variação da linha melódica quanto, principalmente pelo uso de bordaduras, apojaturas e cromatismo, o caráter de melodia "torturada", segundo Mário de Andrade.

Ao longo do Coro dos Espíritos encontramos, como prática, o uso de dominantes secundárias e modulações aplicadas com uma certa naturalidade (vide exemplo 2). Os encadeamentos soam fluentemente e a lógica adotada parece ser semelhante à que é encontrada nas modinhas e na música popular brasileira em geral.

As variações, as progressões melódicas e os movimentos seguidos de repouso são valorizações melódicas que talvez possam ser consideradas conseqüência de desenhos constituídos de fórmulas breves.

Exemplo 2

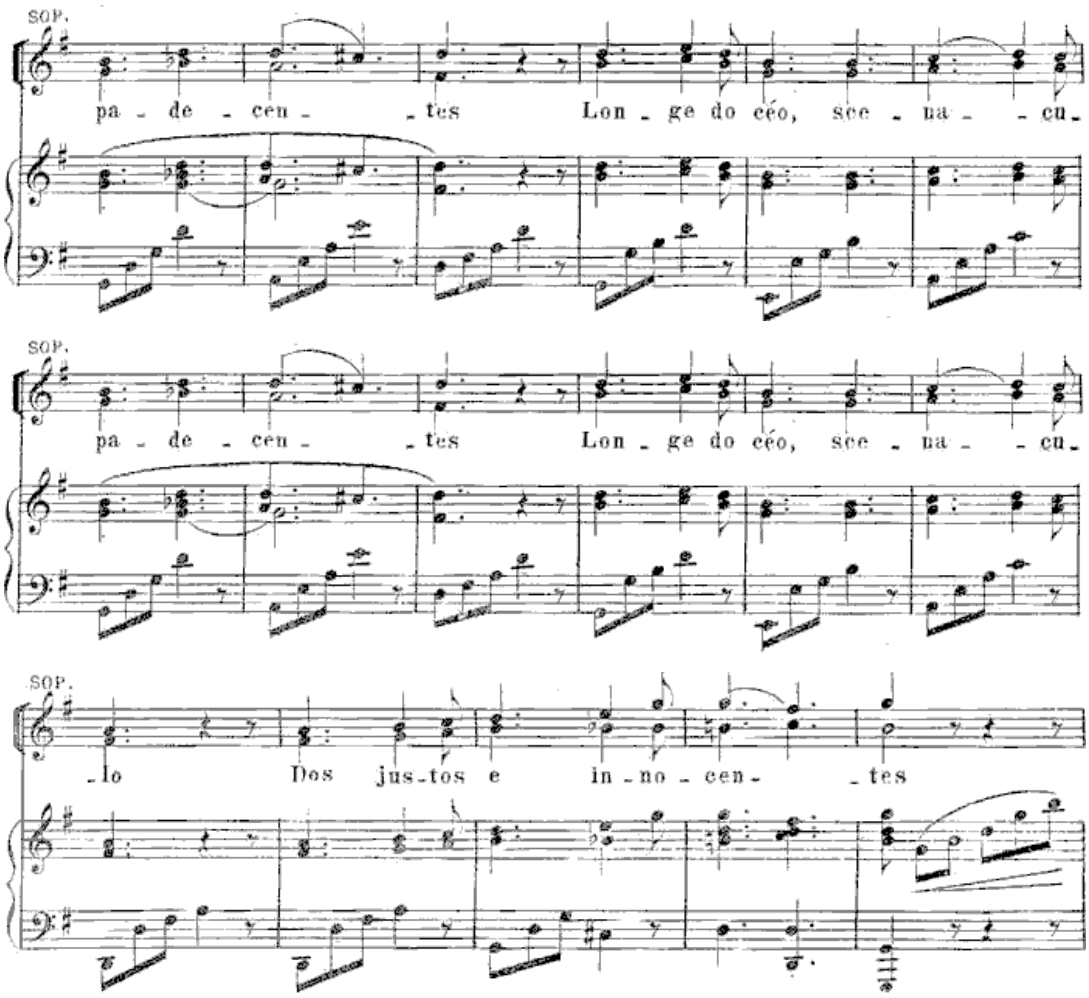




Quanto ao caráter, apesar do texto literário musical expressar religiosidade e aludir à uma situação dramática, o sentido musical, ao contrário de corroborar esta situação, parece se fazer contraditório quando confrontamos o texto à música.

A melodia, apresentada na maioria das vezes pela orquestra, cria, em oposição ao coro, um outro estrato temporal e espacial. Enquanto o coro parece mostrar-se de certa forma "austero", a melodia orquestral dá a impressão de mostrar-se menos comprometida com o conteúdo dramático do enredo (vide exemplo 3). O contraste não se dá entre os planos separados do coro e da orquestra, e sim entre a música como um todo em relação ao enredo.

Exemplo 3

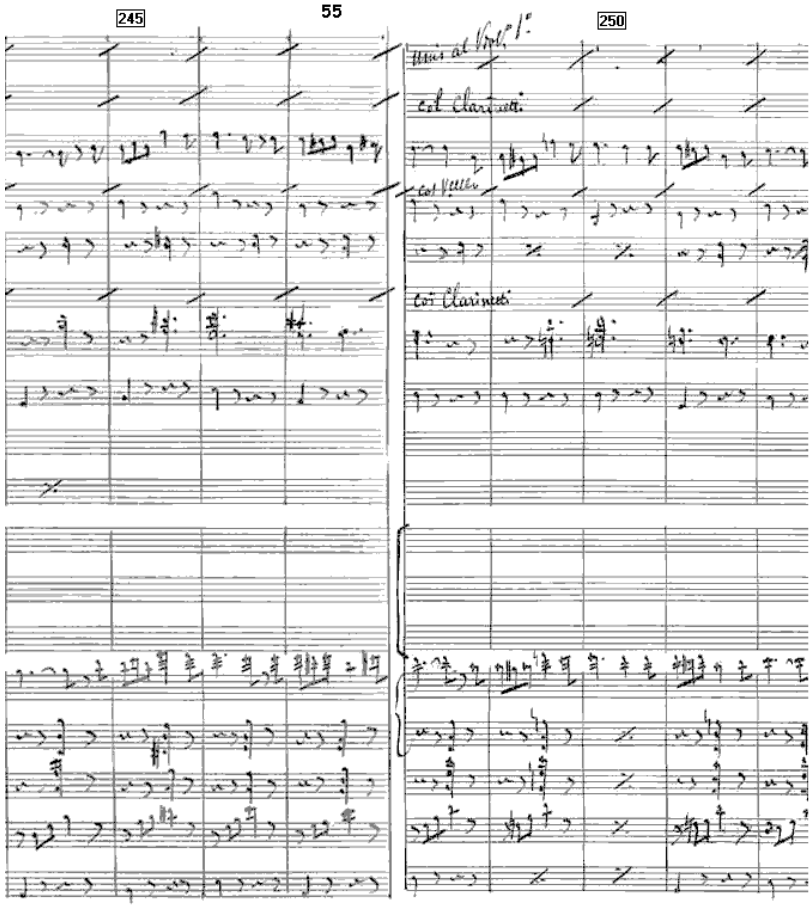


Longe da Terra ergástulo / De tristes padecentes / Longe do "céo" Scenáculo / Dos justos e inocentes

Um outro aspecto que ressaltamos refere-se ao diálogo explorado entre os diferentes timbres orquestrais. No exemplo 4 voltamos a ter novamente a dicotomia coro – orquestra, o que parece reforçar a dicotomia música – texto. O ambiente denso do coro não parece pertencer ao mesmo ambiente espacial da melodia orquestral. A sonoridade da orquestração, devido aos vários instrumentos que tocam em uníssono, parece-nos que vem reforçar uma simplicidade, simplicidade esta provocada pela fusão dos estratos e pela unificação da textura musical.

A melodia que aparece nos exemplo 1 na partitura orquestral (vide exe. 4) mostra esta dicotomia. A simplicidade melódica articulada pela orquestra é corroborada pela orquestração pouco estratificada. O caráter de religiosidade do *Remorso Vivo*, que parece estar presente em toda a obra, aqui nos dá a impressão de se dissolver na melodia, situando-se o coro em uma outra dimensão sonora que se torna responsável pela manutenção do enfoque dramático

Exemplo 4



Nós somos, nós somos dos Espíritos / A turba, a turba peregrina / Correndo, correndo pelas névoas / Do vale, do vale da colina.

A Rainha da Noite

Com música de Barrozo Neto, e com composição datada de 1905, a *Rainha da Noite* é uma mágica que pertence a um período posterior ao *Remorso Vivo*. Apresentando características satíricas e cômicas, esta mágica estaria mais próxima do teatro de revista, até mesmo pelo fato de possuir uma certa independência entre os quadros.

O Concertante (moderato) pertence ao quadro 9 do ato II e é uma peça composta para orquestra, coro (sopranos, contraltos, tenores e baixos) e voz solo (Sataniza – soprano).

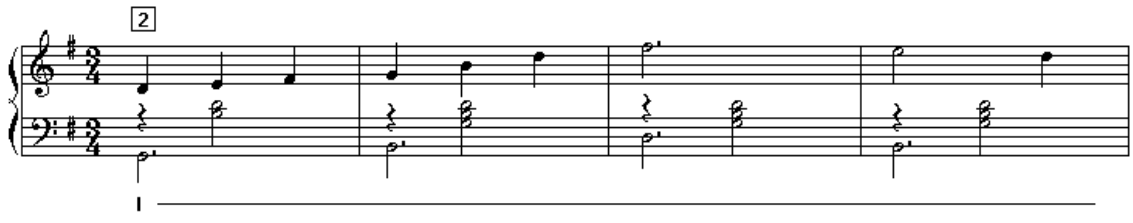
Precedido por uma marcha instrumental, sua estrutura formal é de uma peça contínua sem seções nitidamente demarcadas. Em ritmo ternário e andamento moderato, esta peça possui em suas melodias um certo caráter modinheiro, sob o qual a linha musical se apresenta de forma discursiva e contínua (a indicação de *moderato* é a que aparece na redução para canto e piano).

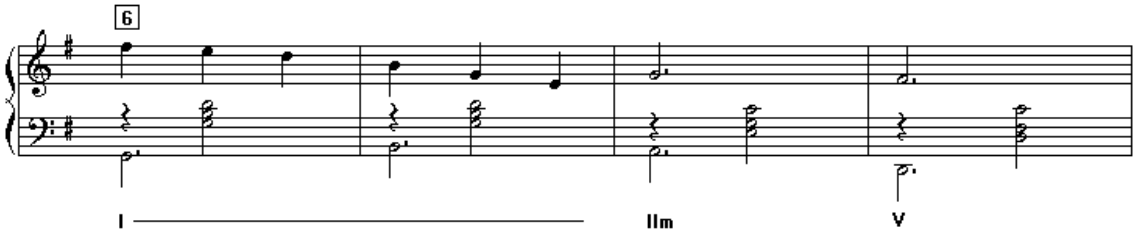
A presença do coro, no Concertante, além de contribuir para um adensamento timbrístico e harmônico, torna-se, através de um jogo entre vozes e orquestra, fundamental para a manutenção da continuidade do discurso musical. Neste aparecem, em seqüência, linhas independentes que se alternam e se interligam ao longo da peça, construindo sua unidade estrutural.

Características

Logo nos primeiros compassos localizamos alguns aspectos considerados característicos da música brasileira, dentre os quais a presença de linhas melódicas organizadas em terças, repouso da melodia em outros graus diferentes da tônica, freqüência da linha melódica baseada em escalas e em arpejos dos acordes da harmonia, notas rebatidas, melodia que se origina do acompanhamento, melodia na região grave com alternância para a região aguda, acordes que se transformam em movimento, progressões melódicas, movimento seguido de repouso, acompanhamento na voz intermediária, predomínio de melodias intimistas de caráter singelo e doce, apojaturas expressivas, fraseado que obedece à tradicional quadratura, e acentos contramétricos. (Vide exe 5)

Exemplo 5





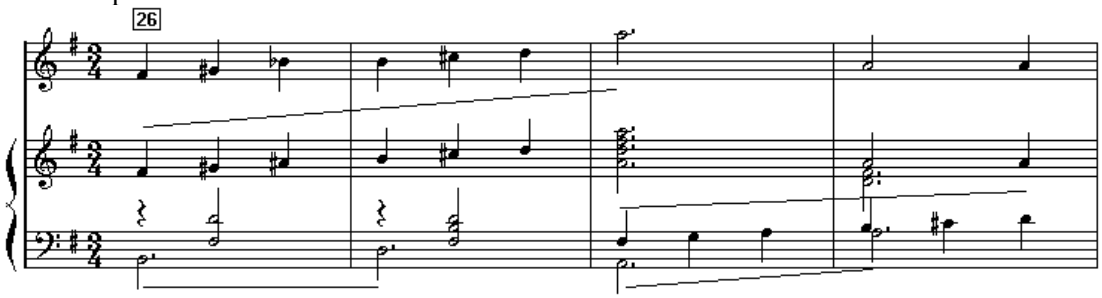
O Concertante possui uma melodia claramente alinhavada pela protagonista da cena (Sataniza). O Coro participa ora com desenhos que reiteram as frases, ora interagindo em forma de respostas à melodia cantada pela Sataniza.

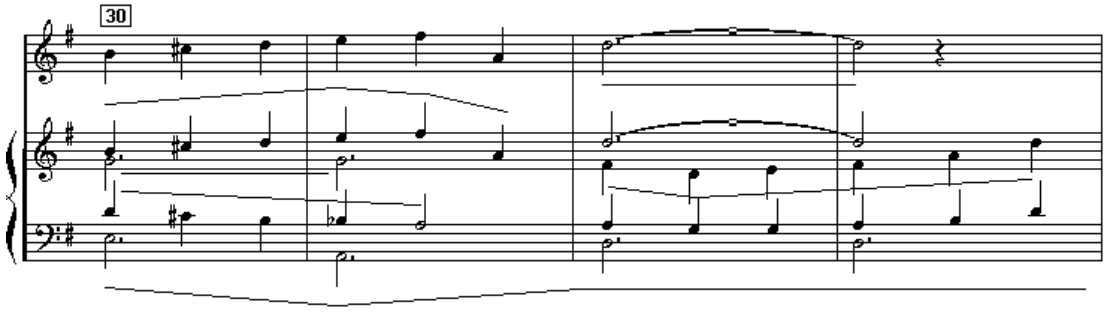
A amplitude e o desenho da linha melódica são elementos que se apresentam como característicos, sendo que a amplitude inerente à melodia faz-se como constitutiva da própria estrutura expressiva desta peça. As notas, da mais grave à mais aguda, fazem parte da sua configuração de sentido, formando um todo alcançado de forma gradativa sem uso de saltos intervalares significativos. O espaço se dilata de forma gradual, e sua coesão é assegurada pelo uso de intervalos quase que regulares.

A melodia apresenta, de forma geral, uma circularidade interna formada pelo próprio movimento melódico, que parte de um ponto, se expande, se contrai e retorna ao ponto de origem.

Os contracantos, assim como as variações temáticas realizadas algumas vezes como acompanhamento nas vozes intermediárias, criam espaços e tempos múltiplos, gerando toda uma movimentação entre os diferentes estratos espaciais e temporais. A multiplicidade de vozes não distorce e não quebra os planos, mas sim faz com que os mesmos se complementem gerando continuidades (Vide exe 6).

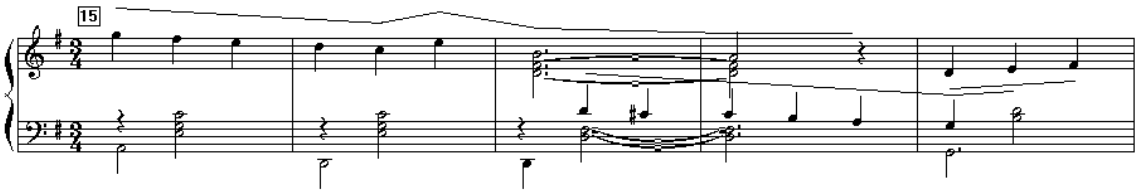
Exemplo 6





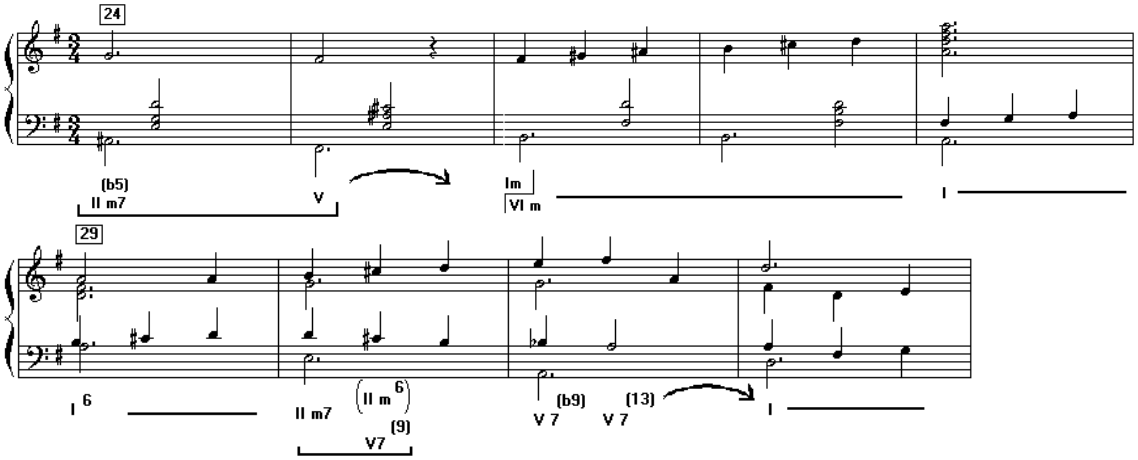
Notamos ainda a presença de uma trama polifônica caracterizada fortemente por desenhos criados como variações, complementações ou como respostas ao desenho temático. A trama interna é costurada prioritariamente por linhas que se interligam umas às outras, o que cria um sentido de continuidade, independentemente desta continuidade ser gerada por linhas melódicas distintas. (Vide exe 7)

Exemplo 7



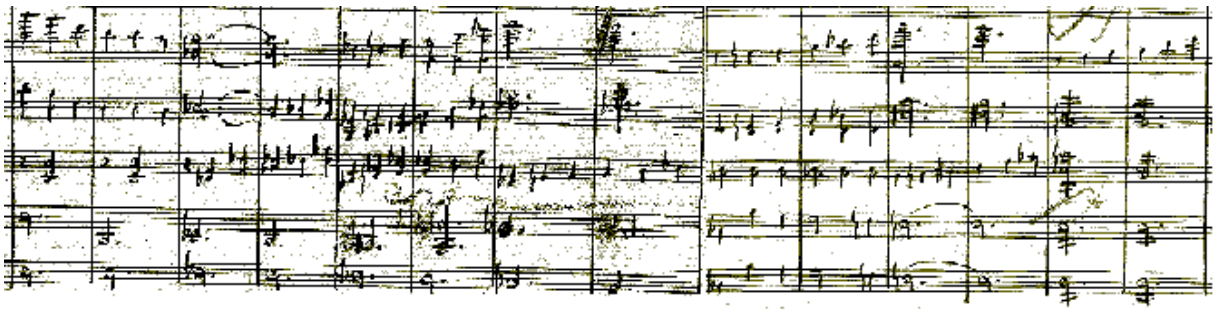
Notamos ainda a utilização de uma harmonia rica em modulações e que se apresenta elaborada com acordes alterados. Podemos perceber não apenas o encadeamento secundário, mas ainda a formação de acordes alterados nos compassos 30, 31 e 32. (Vide exe 8)

Exemplo 8



Um outro aspecto muito comum na música popular brasileira é a movimentação do baixo, principalmente de forma descendente, através de graus conjuntos ou fazendo uso de cromatismos. (Vide exe 9).

Exemplo 9



Reflexões a partir das peças.

Percebemos, ao longo da pesquisa, que fazia parte da mágica a troca de influências, a formação de significados e a elaboração de sínteses a partir da utilização de espaços múltiplos. Isto se comprova pelo fato de que o mesmo público que freqüentava a ópera freqüentava também a opereta e a mágica, levando para os salões suas canções, suas valsas, suas marchas e seus lundus em forma de reduções, evidenciando a circularidade percorrida por esses gêneros em diversos espaços sociais. A dissolução dos limites temporais, que se processa associada à dissolução dos limites espaciais, se intensifica por meio de reelaborações e trocas entre diferentes tendências estéticas inerentes aos diversos gêneros musicais em processos circulares e dinâmicos na cultura.

O conceito de atualidades e resíduos se efetiva, nas peças analisadas, pela presença de características musicais e de tendências estéticas de diversos gêneros musicais e dramático-musicais.

As características apresentadas pelo Coro dos Espíritos não se limitam ao âmbito do romantismo. Aos resíduos românticos somam-se características realistas e algumas outras tradicionais dos teatros populares, inclusive no que envolve o uso de características da música popular urbana. Por outro lado, a religiosidade se mostra, no Coro dos Espíritos, como um ponto de articulação no processo de circularidade cultural, enquanto a constituição da família e a valorização do trabalho se apresentam como elementos morais que ganham valor como elementos estruturais da sociedade de classes burguesa.

No Coro dos Espíritos, a dualidade contraditória encontrada entre a massa orquestral e o coro nos leva a pensar na possibilidade de dois planos distintos e possivelmente contraditórios que contribuem para um mesmo sentido. Partindo ainda dessa mesma dualidade, podemos ainda realizar uma outra leitura com a qual se poderia considerar o Coro dos Espíritos como uma alusão satírica ao elemento fantástico. Isto é, dois planos distintos, onde a música possui como função principal criar uma ambientação não apenas diferente, mas antagônica ao conteúdo literário. Esta leitura parece encontrar respaldo tanto no ambiente cênico (na cena haveria espíritos correndo pelo palco), quanto nas melodias e na forma de orquestrar.

Mantendo uma independência significativa entre os quadros, a Rainha da Noite conserva-se coerente no que concerne ao caráter literário e musical.

Como peça do início do século XX aproxima-se consideravelmente do teatro de revista, apresentando elementos comuns inclusive no que concerne à crítica social, um dos elementos inerentes à Revista do final do século. Da mesma forma a personificação torna-se, nesta mágica, um dos elementos característicos, assim como a denominação de alguns personagens de forma específica e a relação destes com situações sociais feitas de forma direta ou por alusões.

A presença da personagem Sataniza, tida como personificação do mal, é associada ao elemento feminino. Esta associação, segundo nossa interpretação, pode decorrer de pelo menos duas possibilidades: a de ter como objetivo suavizar a característica maléfica associada à figura de Satanaz ou, ao contrário, a de caracterizar o lado "diabólico", que na visão da época era atribuída ao sexo feminino. Desta forma atribui-se ao personagem feminino – Sataniza – a personificação da Libra Esterlina, associando-se a esta o domínio econômico inglês. Neste caso, a associação da moeda inglesa a um personagem feminino pode ainda fazer parte de uma "ideologia feminista".

Assim podemos "ler" a personagem feminina na figura da Sataniza a partir de dois pontos distintos: primeiramente como desejo de ocupação do espaço e de reconhecimento da posição da mulher nesta configuração de mundo moderno, caracterizado pela amplitude melódica.

Em segundo lugar, e em contraponto a este caráter, contrasta-se o caráter melodioso, percebido através de uma certa doçura que parece expressar a feminilidade que se manifesta pelo desenho melódico, pela presença de apojaturas, pela fórmula de movimento seguido de repouso, pela valorização do segundo tempo no acompanhamento, etc.

Considerações finais

Em relação ao Coro dos Espíritos existe a possibilidade de se considerar que o elemento satírico já estaria presente nas mágicas do início da segunda metade do século XIX, o que diminuiria a diferença de caráter dos elementos fantásticos e, até mesmo, as diferenças de caráter entre as duas mágicas. A permeabilidade entre os gêneros não se apresenta isoladamente e é, naturalmente, processada ou corroborada pela permeabilidade espacial, temporal e social.

A questão que colocamos aqui está vinculada ao fato de que, tanto o modernismo do século XIX quanto o projeto modernista da semana de 22, segundo Freire (2001), possuem aspectos ideológicos que os aproximam, estando a temática da construção de identidade nacional presente em ambos os momentos, assim como o ideal de modernização. O que o "modernismo" de 22 não visualizou foi que as práticas populares urbanas, que há muito se processavam no Rio de Janeiro, se processavam como elementos significativos na formação de nossa identidade.

Os elementos do cotidiano se expressam, nas peças analisadas, tanto pelas características presentes no enredo quanto pelas características musicais. As características da música brasileira, que apontamos nas análises, vêm ilustrar a diluição dos limites espaciais e temporais no processo de elaboração de significados, significados estes que se tornam fundamentais na construção da identidade nacional.

As apropriações que inevitavelmente ocorrem na construção do conteúdo musical e que exemplificam os processos de circularidade cultural geram um processo cíclico onde a presença de resíduos ou a constituição de latências se fazem presentes nos significados da atualidade.

Chamamos atenção para o fato de que os resíduos diversos que a mágica contém, provenientes das tradições musicais européia e carioca, fazem parte de todo um conjunto de processos que se deram no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX, nos quais a busca pelo "nacional" e pela "modernização" estiveram sempre presentes, fazendo com que nacionalismo e modernismo caminhassem lado a lado de forma indissociável na formação do ideário da sociedade carioca do século XIX.

Observamos, contudo, que não existe uma cultura única, nem uma identidade única que possa representar um povo. Existem, sim, formas múltiplas de expressão que se constituem como formas geradoras de unidades simbólicas diversas. Assim, a mágica é expressiva no contexto dos processos culturais do Rio de Janeiro, e os casos analisados na

presente pesquisa vêm contribuir para uma aproximação mais fundamentada do fenômeno considerado.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Cândido Inácio da Silva e o lundu. *Revista Brasileira de Música*: [S.l.: s.n.], v. 10, 1944.

_____. *Modinhas imperiais.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo, Martins, 1963.

ARAÚJO, Antônio Martins. Para uma poética de Artur Azevedo. In: Teatro de Artur Azevedo. *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II. [S.p].

_____. Ao lado de Artur Azevedo. In: Teatro de Artur Azevedo. *Coleção clássicos do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1987. tomo III. [S.p].

ARAÚJO, Morzart. *A modinha e o lundu no século XVIII:* uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963.

_____. Mozart de Araújo conta a história da modinha e de seu irmão de criação, o lundu. In *Encarte de Cantares Brasileiros.* Vol I. Disco produzido pela Companhia Nacional de Seguros, 1977.

AZEVEDO, Artur. O Mandarim. In: Teatro de Artur Azevedo. *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II, p. 215 – 278.

_____. O Carioca. In: Teatro de Artur Azevedo. *Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Minc, Inacen, 1995. tomo II, p. 379 – 481.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BERTOCHE, Valéria Aparecida. *Valsa brasileira para piano & Arquitetura no Rio de Janeiro*: Uma abordagem histórico-social. Rio de Janeiro, 1996, 182 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BURKE, Peter. *A Escrita da História – novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. La Modernidade Después de la Posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria De Moraes. *Modernidade e Vanguardas Artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial. Unesp, 1990.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOLI, Hector Pérez. *Os Métodos da história*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade.* São Paulo: Paz e Terra, 2000.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard* - A Study in Applied Phenomenology. Yale University Press. 1983. [S.l.]

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis.* Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEMO, Pedro. *Introdução à Metodologia da Ciência*. Brasília: UNB, 1982.

FARIA, João Roberto. *O teatro Realista no Brasil: 1855-1865.* São Paulo: Edusp, 1993.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *O Real Teatro de S. João e o Imperial Teatro S. Pedro de Alcântara*, Relatório Final de Pesquisa, Rio de Janeiro, 2001.

_____. *Ópera no Rio de Janeiro Oitocentista e o Nacionalismo Musical*. In Revista Interfaces (Revista do Centro de Letras e Artes / UFRJ), 2: Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Ópera e Música de Salão no Rio de Janeiro Oitocentista*. In: 3º Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação, 2002, Rio de Janeiro, EM-UFRJ Anais. EM-UFRJ 2002. Pág. 128-133.

_____. *Rio de Janeiro, Século XIX – O Ritual da Ópera e o Ritual do Poder*. In: Seminário A Monarquia no Brasil – 1808-1889, 2001, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: BookLink, PorArq, 2001b, 1º Vol.

_____. *A Mágica -Um gênero musical esquecido.* In: Congresso ANPPOM, 1999, Belo Horizonte. Revista Opus, ANPPOM. Belo Horizonte: ANPPOM (meio eletrônico), 1999.

_____. *A Mágica no Rio de Janeiro (final do século XIX e primeiras décadas do século XX)*. Comunicação de Pesquisa. In: I encontro Anual da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Recife, no prelo, 2002a. Anais; Recife, 2002a

_____. *A Mágica no Rio de Janeiro e a construção de identidade musical*. Em Anais do XIV Congresso da Anppon. Porto Alegre, (meio eletrônico), UFRGS, 2003b.

_____. *Carlos Gomes um Brasileiro*. (Introdução à Edição Crítica de "A Noite do Castelo", de Carlos Gomes). Rio de Janeiro: Funarte, (meio eletrônico), 2002b.

FREITAS, Elaine Thomazi. *As formas não-usuais na Música de Câmara Brasileira pós-1960.* Timbres, texturas, Formas Musicais e suas Interrelações no Desenvolvimento de um Repertório Específico na Música do Século XX. Rio de Janeiro, 1997. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GONÇALVES, Luciana. Os Espetáculos de Rua do Largo da Carioca como Ritos de Passagem. TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Arte e Cultura Popular, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. IPHAN, nº 28, p. 216-235. 1999.

GUIBERNAU, Montserrat. *Nacionalismos*. O Estado Nacional e o Nacionalismo no Século XX. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HEIDEGGER, Martin. Tempo e Ser. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

IANNI, Octávio. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o Lundu*. Porto Alegre: Movimento, 1986.

KONDER, Leandro. *A questão da Ideologia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e Crítico da Filosofia.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MARCONDES, Marcos Antônio (org). *Enciclopédia da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1998.

MARX, Karl; Engels, Friedrich. *O Manifesto Comunista.* Rio de Janeiro, Vitória, 1960.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

_____. *Villa-Lobos, os Choros e os Choros* São Paulo: Musicália, 1977.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira & Identidade Nacional.* São Paulo, Brasiliense, 2001.

_____. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'Água, sd.

PRADO, Décio de Almeida. *História Concisa do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Edusp, 1999.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933). Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, 2001.

SODRÉ, Nelson Weneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1999.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e Espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri.* Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. Rio de Janeiro, 2000, 89 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SQUEFF, Enio; WISNICK, José Miguel. *O Nacionalismo e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

STAN, Robert. *Bakhtin:* Da teoria literária à cultura de Massa. São Paulo: Ática, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira.* Lisboa: Caminho, 1990.

TRAVASSO, Elizabeth. Introdução: *arte e cultura popular*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. IPHAN, n. 28, p. 7-13. 1999.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*: Teatro de Revista Brasileiro: OBA!. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

WISNICK, José Miguel. *O Coro dos contrários*: música em torno da semana de 22. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

A MODA DAS MODAS E DAS MODINHAS: MOVÊNCIA DE UMA CANÇÃO

Heloísa de A. Duarte Valente
whvalent@terra.com.br
heloisa.valente@unisantos.br

Resumo: Este projeto originou-se como desmembramento do projeto que de pós-doutorado (2001-2003). Muito embora o fado seja considerado o cartão postal sonoro lisboeta, o fado nasceu no Brasil, como dança, já no século XVIII, para territorializar-se em Portugal, como canção, em finais do século XIX. Ainda assim, o fado sempre esteve presente em terras brasileiras, por várias razões.: as condições técnicas de gravação em discos, até meados do século XX levaram muitos músicos a gravarem no país (tal é o caso de Amália Rodrigues, em 1945); uma segunda justificativa encontra-se no extenso contingente populacional de imigrantes portugueses no Brasil e seus laços culturais com o país de onde emigraram. O fado revela-se, assim, como um gênero de música particularmente interessante: canção nômade, estabelece raízes no Brasil, criando uma ponte imaginária que liga os portugueses imigrantes ao seu país de origem. Tendo em conta que o maior contingente populacional de estrangeiros na cidade de Santos é de origem portuguesa, um estudo enfocando a presença da música portuguesa na cidade e, em particular, do fado, contribuirá para um conhecimento mais aprofundado da influência das mídias. O projeto em curso vem sendo levado por uma equipe interdisciplinar de pesquisadores, através do levantamento de documentos escritos e audiovisuais, depoimentos de protagonistas (músicos, produtores, ouvintes etc.) de maneira a esclarecer, mais detalhadamente, não apenas como essa música portuguesa se mantém viva, na cidade de Santos, mas também os próprios mecanismos de movência (Zumthor) que sustentam a permanência desse gênero musical.

Eu queria cantar-te um fado[1]...

Praticamente passados 100 anos desde a introdução das técnicas de mediatização técnica do som, o gênero musical *canção* sofreu transformações substanciais: desde a adaptação às novas técnicas de captação do som e difusão até as novas políticas culturais, entre outras.

Gênero nômade e mestiço, o fado - nascido como dança brasileira -, consolidou-se definitivamente como *canção portuguesa* a partir de meados do século XIX, tomando 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

[1] Os itens e sub-itens são títulos de fados cantados por Amália Rodrigues.

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 final do século XX aponta para um recrudescimento do gênero, devidamente convertido em *world music*.

Na cidade de Santos, onde se encontra o maior percentual de imigrantes portugueses em território brasileiro, o fado tem uma história curiosa a contar, através de seus protagonistas (músicos, produtores, compositores) e de seus ouvintes.

Um fado nasce...

Quando se fala de fado, de pronto uma imagem vem à mente:

> Olhos semi-cerrados, a cara crispada como uma espécie de transe, um luto carregado e, como se não bastasse, o pesadume dum longo xaile negro: os acessórios da desgraça são poucos, mas bem elucidativos. A voz da cantadeira vem gemebunda, quebrada na laringe, cheia de artifícios que realçam a aflição intolerável desse medium do infortúnio. Alheada ao público, a dor que expia sem remissão sai gritada, retórica, amplia estendais de agruras, filhas da 'negra sorte'(OSÓRIO, 1974, p. 9).

Nesse clima costuma-se realizar as apresentações da música lusitana a mais famosa. No entanto, o fado tem uma história que em muito contrasta com essa imagem, como observaremos mais adiante.

Foi o polígrafo Mário de Andrade um dos primeiros estudiosos a afirmar que o fado teria sua origem no Brasil, sob a forma de dança razoavelmente buliçosa e alegre ([1930]197,p.:95-99), ainda no século XVIII. Chegou a Portugal, em grande parte, por intermédio da Corte portuguesa que voltava ao país, em 1821. Como aponta o historiador José Ramos Tinhorão (1994), D. João VI regressava acompanhado de quatro mil nobres e funcionários e sua criadagem. As difíceis condições em que encontrava Portugal naquele período (invasões francesas, domínio militar inglês, querelas com a Espanha) fizeram do país e da capital um reduto de pobreza. A criadagem que voltava do Brasil logo se imiscuiria à população mais humilde, dando uma nova feição ao fado-dança. Aos poucos, esta dança foi ganhando melodias intercaladas às seções dançadas em forma de estribilho. Estes passaram a ganhar versos improvisados em forma de desgarrada ou desafio.

A forma de canto solista desponta em meados do século XIX, mas pela voz das camadas sociais mais baixas de Lisboa que, de acordo com Tinhorão,

> [...] à época incluíam não apenas trabalhadores da pequena indústria manufatureira (fábrica de fósforos, cigarros e charutos, tipógrafos, cordoeiros, serralheiros etc.), artesãos (carpinteiros, marceneiros, pedreiros,

> sapateiros, cuteleiros, caldeireiros, polidores etc,), empregados em serviços (cocheiros, boleeiros, criados de servir etc.), mas toda uma massa heterogênea de desempregados, subempregados, alcaguetes de polícia, ex-militares, vendedores de rua, prostitutas e sua coorte de chulos e rufiões (1994, p. 75).

Essa gente, sem perspectivas de melhoria de vida, reúne-se nas tabernas e *casas de moças* da Alfama, Mouraria e Bairro Alto para beber e não raro, provocar brigas. Os cantares improvisados do fado seguem o frenesi da dança fado, acompanhada por violões e, cada vez mais, logo em seguida, por guitarras[2].

Não é desgraça ser pobre!

Mas os meados do século XIX são também a fase dos marialvas[3], do lendário episódio do Conde de Vimioso e seu romance com a Severa. A aristocracia desocupada passa a freqüentar os bairros pobres e mal-vistos de Lisboa, em busca de diversão. Assim é que o Conde de Vimioso (D. Francisco de Paula Portugal e Castro) resolve ir à Rua Suja. Lá conhece a prostituta-cantadeira Severa, com quem inicia um relacionamento amoroso. Essa cinderela à lusitana e seu amante seriam mote para vários fados. Some-se o fato de que Severa morreu aos apenas vinte e seis anos, o que levou a população a associar a sua biografia à dos mártires. Daí, a um passo, transformar-se-ia numa figura mítica, destinada à beatificação. (Note-se que essa *aura* persiste até hoje e ainda há quem se surpreenda ao saber que a Severa foi uma prostituta...)

O que aqui importa, é registrar um evento ligado à Severa que traria novas nuanças à história do fado: mais precisamente, o dia em que a Severa fez-se ouvir em local reservado aos de boa estirpe. Relata o Sr. Miguel Queriol, amigo do Conde, no jornal *O Popular*, de

---

[2] A imagem do fadista é descrita, por vários autores, como alguém que adota indumentária, acessórios e penteados esdrúxulos, beirando o repugnante. O romancista Ramalho Ortigão assim o descreve nas *Farpas* (1878): "O fadista não trabalha nem possui capitais que representem uma acumulação de trabalho anterior. Vive de expedientes da exploração do seu próximo. Faz-se sustentar por uma mulher pública que ele espanca sistematicamente. (...)Tem tosse e tem febre; o seu peito é côncavo, os braços são frágeis, as pernas cambadas; as mãos, finas e pálidas como as das mulheres, suadas, com as unhas crescidas, de vadio; os dedos queimados e enegrecidos pelo cigarro, a cabeleira fétida, enfarinhada de poeira e de caspa, reluzente de banha" (apud Brito, 1999, p. 31)

[3] A definição aparece desta maneira por José Machado Pais, em "A prostituição e a Lisboa boémia do século XIX": Para o autor "Marialva era quase sinônimo de estroina. Os vadios de estirpe nobre – aristocratas de meia tigela(...)entalados entre preconceitos nobiliárquicos e religiosos, habituados a respirar uma atmosfera de sífilis, álcool e nicotina e com os ouvidos educados e bombardeados por temas como adultérios, mancebias, sodomias, irmãs de caridade, padres, lausperenes, touros e cavalos" (apud Tinhorão, 1994, p. 91). O marialvismo teria surgido quando o preenchimento de cargos públicos, outrora exclusividade dos nobres, passa a ser à burguesia, responsável pela circulação de capitais no país. Os filhos da nobreza deixaram de contar com uma vaga nos quadros do poder, deixando-se levar pela vida ociosa. Esse fenômeno lembra Tinhorão (1994, p. 84) - não se limitou a Portugal, tendo-se estendido a toda a Europa.

Lisboa, que numa noite, pouco antes de 1845, pôs-se a Severa a fados para os ilustres convidados de Vimioso. Contudo, Severa não o fez com naturalidade; foi mais uma participação para atender a um capricho passageiro do Conde (TINHORÃO, 1994, p. 86).

Por volta de 1850, o fado passa a ser aceito socialmente. Nomes como o do escritor Almeida Garrett preocupam-se com uma *regeneração da arte dramática portuguesa.* Assim é que o fado entra em cena no Teatro D. Maria II, passando a fazer parte do lazer da classe média de então. De acordo com Tinop, o pioneiro no estudo dessa canção ([1903] 1983), entre 1850 e 1870 o fado conhece *sua fase aristocrática e literária*, sendo aceito nos salões e eventos ao ar livre[4] promovidos pela burguesia. O fado transpõe-se para as partituras para piano e seu autor passa a ser (re)conhecido. Glorioso no teatro (veja-se o exemplo de *A Severa*, de Júlio Dantas, estreada em 1901, no teatro D. Amélia), anos mais tarde, o fado também passará às telas do cinema, através de canções intercaladas, ou mesmo apresentando sua temática como, por exemplo, "História de uma cantadeira"*,* 1947, com Amália Rodrigues (SANTOS, 1987).

Gostaria de ser quem era...

O fado, entrando na turba das mídias, teve que se adaptar ao sistema. Por um lado, tornou-se mais acessível, à medida que poderia ser ouvido no rádio, no disco e, mais tarde, visto na televisão; por outro lado, não nos furtaríamos mesmo de afirmar que o fado mutilou-se a partir do momento em que o disco (por razões técnicas) e o rádio (por razões econômicas e outras) obrigaram o fado improvisado a extirpar muita das estrofes, que estendiam a duração da canção para além dos dois minutos e tal. Sucumbe o improviso, uma das vertentes mais criativas permanecendo, no disco, a forma abreviada. O *fado à desgarrada* acaba-se sustentando apenas nas tascas mais populares.

Razões políticas contribuiriam para um abrandamento da prática do fado *castiço*[5]: em plena ditadura salazarista, assim como as composições e os intérpretes estavam igualmente sujeitos ao crivo dos censores, os fadistas necessitavam de licença para se apresentarem. Com raras exceções, como o célebre Alfredo Rodrigo Duarte, o Alfredo Marceneiro (1891-1982), a vinculação do fadista à sua profissão *oficial* foi desaparecendo (BRITO, 1999, p. 37). O

[4] Diferentemente da época anterior, o fadista passa a vestir casaca e adota a postura do *virtuose.* Paralelamente, os artistas vão preocupar-se em apresentar arranjos elaborados de forma virtuosística.

[5] Aquele mais voltado às raízes populares antigas, mais próximo à melodia da fala, de acompanhamento instrumental reduzido a acordes simples e sem excessiva ornamentação na guitarra.

fadista se profissionaliza ao longo dos anos e a espontaneidade inicial transforma-se em um sistema codificado de gestos e dizeres.

Também a introdução do fado nos teatros musicados, ainda no começo do século XX e nas Revistas, passará por adaptações visando a atender a um público mais diversificado. Frise-se que nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial acabaram por trazer novas alterações, dada a influência norte-americana levou a alterações diversas. Surgem, então, o fado-*fox*, o fado-*slow*, o fado-rumba, o fado-samba, interpretados "por uma algaraviada lingüística, por tonadilleras espanholas, cançonetistas francesas, marinheiros americanos, ou por artistas profissionais, acompanhados `a guitarra e viola e por orquestra" (TINHORÃO, 1994, p. 116) que estarão presentes em todas as revistas.

Vou dar de beber à dor

"Gosto tanto da desgraça,
Sinto-me tão bem assim
Que às vezes chego a ter pena
De quem tem pena de mim"

Felicidade e alegria seriam incompatíveis com o fado: "Não é possível ser feliz com o fado..."- disse a Amália em um programa televisivo[6]. De origem humilde, iniciou sua carreira ainda na década de 1930, tornando-se conhecida a partir de 1939, quando contratada pelo *Retiro da Severa,* prestigiada *casa típica* de Lisboa. Faz turnê*s* internacionais à Espanha (1943), ao Brasil (1944), onde grava seu primeiro disco. Desde então, conhece os cinco continentes, onde é acolhida com euforia.

De acordo com o musicólogo Rui Vieira Nery (apud Castelo-Branco, 1997), a carreira artística de Amália passou por quatro momentos. O primeiro, até os anos de 1950, onde se firma como cantora; o segundo, na década de 1950, quando realiza interpretações magistrais de fados já consagrados, ao mesmo tempo em que experimenta o novo gênero – o *fado-canção*; a década de 1960 constitui o período de maturidade interpretativa da cantora, passando a contar com a colaboração do compositor francês Alain Oulman, onde música e poesia levam o fado ao seu estágio mais elaborado.

Amália Rodrigues – ou, simplesmente, *A Amália* - justifica sua importância em várias instâncias: escolhe compositores, poetas e explora, num novo modo de cantar, as sutilezas do tempo *rubato*, do *glissando*, da ornamentação melódica, de modo a realçar o

[6] "Brasil Legal", Rede Globo, 1996.

sentido do texto e as emoções subjacentes. Amália leva aos extremos o *fado canção,* distinto do *castiço* em virtude das melodias de ampla extensão, sob uma instrumentação elaborada. Na sua *performance*[7]*,* Amália sabe levar o fado à introspecção, tal qual um ritual religioso que inclui até a substituição do alegre xale bordado e colorido pelo negro, acentuando a teatralidade dramática, que lhe é tão cara.

Tais características, somadas a um carisma pessoal, ao seu temperamento peculiar, transformam-na num ícone, na referência central da autêntica música portuguesa de boa estirpe. Mesmo um período de obscurantismo, em que foi considerada porta-voz da ditadura salazarista. Fato é que o poder de sedução de Amália parece não ter diminuído ao longo dos anos, nem mesmo após a sua morte. Fadistas do Terceiro Milênio têm na Grande Dama o maior exemplo. Tal é o caso de Cristina Branco, entusiasta do gênero *pop* que migrou para o fado após ter ouvido a Amália[8], a quem não pôde conhecer, como vários nascidos após a Revolução dos Cravos (1975). Isto prova que o gênero musical não permaneceria encaçapado para sempre como trilha sonora dos anos nefastos.

Minha canção é saudade...

"A Sombra de mão em riste
Perguntou-me se sabia
Como há gente que resiste
A cantar quando está triste
E a chorar na alegria

Na teia da Criação
Alguém deu um nó errado
Eu respondi-lhe que não
Os nós da contradição
São os mistérios do fado"
(João Monge)

Um outro aspecto que chama a atenção é que os temas das canções de fado não raro falam de perda, saudade, lembrança, falta. Esses traços tornam-se mais nítidos, quando

[7] Aqui referimo-nos ao conceito cunhado por Paul Zumthor e que designa a ação complexa segundo a qual uma mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e recebida (1997). O que significa que a *performance* envolve não apenas o papel do intérprete, mas as condições de transmissão da mensagem, assim como a resposta do espectador/ ouvinte.

[8] No disco *Post-Sscriptum* (L'Empreinte Digitale, 2000) Francisco Cruz esclarece, na Apresentação, que Cristina Branco era estudante de Comunicação e cantora amadora até o momento em que ouviu um disco de Amália, dado de presente. No álbum *Corpo iluminado* (Universal Classics, 2001), agradece a José Fontes Rocha, Jorge Fernando e Joel Pina: "de algum modo, resolveu o vazio de nunca ter ouvido e visto Amália ao vivo. Partilhar este momento com os seus músicos é a conclusão de um sonho".

adquire sua forma fado-canção, onde a complexidade tanto na estrutura harmônica quanto na ornamentação melódica permitem realçar a expressividade dos temas a serem cantados. Surge, então, a nostalgia, recoberta de melancolia, ponte entre a certeza do passado e a dúvida do presente. Não se trata, entretanto, de uma crença num passado feliz, mas na própria existência, como tal. A estes sentimentos de melancolia e nostalgia alia-se um outro, que virou marca registrada de Portugal: a saudade. Para o etnológo francês François Laplantine, o conceito é paradoxal: "A saudade é a presença do passado no presente, que faz tanto mal, que faz tanto bem, consistindo, simultaneamente, em sofrer do prazer do passado e a ter prazer com o sofrimento de hoje" (1997:2). Essa duplicidade será um dos elementos constantes no fado:

> A dor da ausência é transformada pela memória em presença e o sofrimento em prazer (do sofrimento). A saudade é um sentimento complexo 'doce-amargo' feito de sonhos (de sonhos em particular e mais precisamente de aventuras marítimas) e no qual não se pode assumir plenamente o presente como não sendo mais o passado e o passado como não sendo mais o presente (LAPLANTINE, 2000, p. 23).

Todavia, tais idéias não são consenso entre os pensadores, mesmo que, de um modo geral, todos eles vinculem a saudade aos descobrimentos e às cruzadas marítimas. Para o escritor José Saramago, a saudade é "uma forma de tristeza, não trágica, não dramática, uma espécie de tristeza doce" (1992). Conquanto, é em Portugal e, especialmente, no fado que a idéia de saudade encontra um lugar e um tempo privilegiados para reflexão. Essa transposição imagética se dá, no fado, em temas mais concretos: o fadista canta e toca a saudade da infância, da mãe que morreu, da alegria da juventude, do amor perdido (Pellerin, 2004, p. 145-162).

Não obstante, cumpre lembrar que uma boa parcela dos fados compostos segue temáticas outras, como o testemunho do meio social, a reabilitação dos pobres, solidão e errância, a mãe insubstituível, retorno à infância além, obviamente, das alegrias e (sobretudo) desventuras amorosas. Mas existem outros tipos de fado que se enquadram na categoria de *satíricos* ou *humorísticos* que se agrupam, geralmente, no repertório dos fadistas castiços. Não raro, compõem-se sob a forma de paródias, com o objetivo preciso de fazer rir.

Estranha forma de vida!

Os anos que marcaram a passagem do século XIX para o século XX testemunharam transformações avassaladoras, produto da descoberta da eletricidade. Criam-se novas

tecnologias, permitindo a multiplicação dos signos os 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 tornaram possível 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 assim chamadas tradicionais, o advento do disco e do rádio promoveu, 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 com a 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 constante pelos anos a seguir. Assim é que uma melodia inicialmente composta em ritmo de valsa transforma-se em bolero, quando este é o ritmo do momento... E as modas, geralmente, aparecem atreladas a uma nova coreografia de dança (*fox trot*, samba, conga etc.). Muitas vezes, o repertório já é conhecido: são novos arranjos de peças já consagradas no repertório internacional.

Da mesma forma que as canções, 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...).

Meu amor é marinheiro...

À canção das mídias (VALENTE, 2003) subjazem outras músicas, anteriores a ela, não raro de tradição oral e antiga. Desse modo, modinhas populares, cantigas de roda ressurgem, revestidas dos ritmos da moda. Dulce Pontes consta entre os artistas que bem perceberam esse mecanismo, reiterado em diversos discos que lançou (o último deles, com

Ennio Morricone)[9]. Procede-se assim, a um processo frenético de *mestiçagem*, onde a mediação entre gêneros, línguas, culturas, tempos, histórias e histórias de vida se dá pela troca e pelos cruzamentos, nos seus intervalos e interstícios (Laplantine e Nouss, 1997: 83).

Em tempos de cultura global(izante), o fado soube manter-se vivo, não obstante as duras imposições a que passou a ser submetido. Se, durante décadas, foi solapado pela ideologia que o transformou ora em *canção nacional* dos anos da linha-dura salazarista, ora em atração maior das *casas típicas* e restaurantes, de outro lado, conseguiu dar uma certa voz aos artistas amadores, quando instituída *A Grande Noite do Fado* (1953), concurso de fadistas amadores realizado anualmente no Coliseu de Lisboa.

Todavia, a era pós-moderna é sôfrega em misturar alhos com bugalhos e investe pesado em *novos* artistas com propostas de revolucionar esse gênero. São lançados no mercado nomes como Madredeus com vistas a proporcionar uma nova roupagem do fado (não obstante a roupa continue sendo negra e com o característico xale). Noutra direção, tenta fazer abraçar o fado artistas oriundos de outras plagas, tal é o caso de Mariza, que transitava pelo *soul* e *gospel* até ser reconhecida fadista... pelos holandeses!

Lisboa, não sejas francesa!

O fado ainda figura entre as canções consideradas *tradicionais*. Estigmatizado como *cartão postal sonoro* de seu país de origem, o fado aceitou as diluições, forjadas pela mídia, feitas sob medida para incitar (excitar!) a imaginação do turista em férias, mas também atender ao diletante de música de pretenso gosto eclético, mas com 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 no hiato entre um aeroporto e outro, prolongando sua existência nos álbuns de fotografia. Como alternativa a esse confuso gosto musical, aparecem nomes de Mísia, Cristina Branco, Mafalda Arnauth, Kátia Guerreiro, cantoras que se preocupam seriamente em manter vivo o fado tradicional. Ao selecionarem cuidadosamente todos os seus entorno (compositores, letristas,

[9] Interessante é que em Pontes há um trânsito, num mesmo disco, entre a canção de origem antiga, anônima, passando pelos fados clássicos submetidos aos parâmetros *pop,* isto é, plenos em instrumentação eletroacústica, percussão, efeitos sonoros de estúdio (*Povo que lavas no rio, Gaivota, Estranha forma de vida,* etc.). Contudo, deixa claro, em momentos a cappella, que domina tecnicamente a *performance* das versões mais arcaicas, sendo o domínio *pop* não uma habilidade, limitação, mas tão-somente opção de repertório. É o que se percebe à escuta, por exemplo, de *Laurindinha* (*in Lágrimas*, 1994).

músicos, figurinistas) desembaraçam os fios dessa canção lusitana que o *imbroglio* midiático (interr)ompeu, recuperando, numa versão *cult* a teia da história do fado.

Tudo isto é fado!

Após esta descrição não tão sumariada, cabe agora descrever um pouco sobre os passos que segue o projeto. 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.

Como pudemos observar, 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 país[10] 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 na sua dedicação à música portuguesa, realimenta a vitalidade de um gênero que poderia ser até considerada como em declínio. Destaco, especialmente, o papel do radialista 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. Hoje, a fadista é reconhecida internacionalmente.

Perseguição

Partindo das ricas informações de Manoel Ramos (depoimentos, arquivos pessoais, discografia), o Núcleo de Estudos em Música e Mídia (MusiMid), vinculado à Universidade Católica de Santos (UniSantos) vem desenvolvendo um projeto desdobrado em partes. Uma parte, a ser publicada em livro, intitula-se: "A canção das mídias: memória e nomadismo: O fado na cidade de Santos, através de seus protagonistas", onde se pretende um conhecimento mais aprofundado sobre temas como: 1) de que maneira se processa o mecanismo de

[10] Informação prestada pelo Consulado Geral de Portugal em Santos.

movência[11] (Zumthor, 1997), a ponto de sustentar a permanência desse gênero musical; 2) como se dão as relações entre recepção, gosto estético, hábitos de escuta; 3) por quais mediações/negociações os ouvintes atribuem sentidos as canções escutadas; 4) os vínculos entre o imaginário da terra de origem, numa época onde as fronteiras são dissolvidas com a predominância de uma cultura global, sustentada pelas *majors* e as grandes corporações.

Uma outra parte do Projeto "A canção das mídias: memória e nomadismo: O fado na cidade de Santos: sua história, sua gente, seus lugares" deverá compor um documentário que pretende mostrar, através de entrevistas, quem são os protagonistas do fado, na cidade: músicos, radialistas, jornalistas, entidades de apoio (financeiro ou de outra natureza), instituições culturais etc. Em paralelo, está sendo realizado um projeto de Pós-doutoramento[12], pela Prof.ª Drª Simone Luci Pereira: partindo da reconstrução das memórias de escuta dos ouvintes do fado, a pesquisadora pretende identificar elementos de imaginário, construtos simbólicos de uma trama de culturas: como o imigrante português, que se estabeleceu no Brasil se *sente* português, através do vínculo com a música de seu país de origem; a compreensão, pelo luso-descendente, dos signos musicais que, de algum modo, iconizam seus parentes; também reciprocamente, como o português pode ser compreendido (decodificado) por intermédio de sua música. Estas são algumas questões que este projeto procura explorar.

Em tempos de comunicação via satélite, o curso das influências parece inverter-se. A música portuguesa, tão presente no Brasil, em outros tempos, parece ter desaparecido. Em boa parte, devido ao fato de que os portugueses imigrantes que para o Brasil vieram no início do século já faleceram; seus descendentes já nasceram com os ouvidos marejados na música *pop.* De outra parte, a influência da música brasileira sobre a portuguesa demonstra aumentar a cada dia que passa. Não se exclui, ainda, a possibilidade de os portugueses que ao seu país regressaram, ou os habitantes do Brasil que decidiram emigrar para Portugal tenham levado sementes de brasilidade – devidamente mestiças - para aquelas plagas... Não obstante, os redutos fadistas, ainda que minguados, resistem em alguns cantos do Brasil, como na morna Santos!

---

[11] Por *movência* Zumthor designa a capacidade a maleabilidade de um texto poético, de maneira assumir novas configurações formais, ressignificando-se sucessivamente.

[12] "À escuta do fado: mídia, memória e hibridismos na cultura mundializada". No dizer da pesquisadora do MusiMid, "a pesquisa tem como objetivo compreender as memórias da escuta do fado entre seus ouvintes – imigrantes portugueses e luso-descendentes estabelecidos na cidade de Santos/SP – buscando pensar a reverberação dos signos musicais no cotidiano e as formas de consumo cultural tanto no passado quanto na atualidade".

Fado final

Trago o fado nos sentidos! Acredito numa continuidade do fado, ***Confesso*****!** Em tempos em que se preconiza o fim da canção, despontam as vozes que se encantaram quando escutaram a Amália, devotando sua vida a cantar o fado. Cristina Branco em Portugal, Marli Gonçalves no Brasil e tantas outras. ***Sabe-se lá....*** Se acaso estiver errada... ***Que Deus me perdoe****:* O fado já demonstrou ser bastante afeito à movência, transmutando-se de tempos em tempos. Ouvidos do mundo inteiro o descobriram. ***Não digas mal dele!***

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. O fado, In*: Música, doce música.* São Paulo: Martins; Brasília: INL, [1930]1976.

AUGUSTO, Sérgio. A dor que ninguém sabe de onde vem. *Folha de S. Paulo*, caderno 6, p.7,. 28 de junho, 1992

BRITO, Joaquim Pais. Sobre o fado e a história do fado. In: PINTO DE CARVALHO (TINOP). *História do fado***.** Lisboa: Dom Quixote, 1984.

CASTELO-BRANCO, Salwa El Shawan.. *Les voix du Portugal***.** Paris: Actes Sud; Cité de la Musique, 1997.

CHION, M.ichel. *Musiques*: médias et technologies*.* Paris: Flammarion, 1994.

LAPLANTINE, François; NOUSS, Alexis. *Le métissage***.** Paris: Flammarion, 1997.

LAPLANTINE, François. De Rio de Janeiro à Lisbonne, du fado dansé au fado chanté. La question des origines afro-brésiliennes du fado., In *:* DORIER-APPRILL, Elisabeth. (ed..) : *Danses 'latines' et identité, d'une rive à l'autre :* tango, cumbia, fado, samba, rumba, capoeira... Paris : L'Harmattan., 2000.

OSÓRIO, António. *Mitologia fadista***.** Lisboa: Livros Horizonte, 1974.

PELLERIN, Agnes. *Le fado***.** Paris: Chandeigne; France Culture, 2004.

PINTO DE CARVALHO (TINOP). *História do fado***.** Lisboa: Dom Quixote, [1903]1984.

SANTOS, Víctor Pavão: *Amália – uma biografia por Vítor Pavão dos Santos***.** Lisboa: Contexto, 1987.

SARAMAGO, José. Saramago diz que saudade não existe só em português –para o autor, todos os povos têm como dizer o mesmo sentimento. São Paulo: *Folha de S. Paulo,* caderno 6, p.7, 28 de junho,1992.

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

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop.* São Paulo: Hedra, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *FADO: dança do Brasil, cantar de Lisboa - o fim de um mito.* Lisboa: Editorial Caminho, 1994.

VALENTE, Heloísa de. A. D. *As vozes da canção na mídia.* São Paulo: Via Lettera, 2003.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral***.** São Paulo: Educ, 1997.

A MUDANÇA DO MESTRE: SEUS REFLEXOS NA MÚSICA E ORGANIZAÇÃO DO CAVALO-MARINHO DA PARAÍBA

Agostinho Jorge de Lima
agostinho@musica.ufrn.br

Resumo: Nesta comunicação questões como normas e critérios que os membros do cavalo-marinho possuem, e que os orientam na escolha do novo mestre; a estrutura hierárquica do grupo e a dinâmica das forças político-musicais internas são analisadas a partir de observações de campo realizadas junto ao Cavalo-Marinho de Bayeux/PB, em meio à mudança do Mestre, na busca de apreensão de um momento singular de continuidade e mudança musical neste folguedo. As observações foram centradas nos procedimentos do novo mestre no que diz respeito à reorganização do grupo e à sua relação com outras instituições culturais; de como ele, juntamente com os outros membros mais influentes, selecionam as músicas, danças e cenas que entendem que devam ser mantidas; as novas músicas que o mestre adicionou ao repertório e as mudanças efetuadas em músicas antigas; como ele conduz os ensaios e apresentações e, devido à recente entrada de novas pessoas no grupo, como se efetiva o processo de ensino-aprendizagem do repertório cênico-musical com os novos participantes. Buscou-se apreender que concepções mais amplas acerca do cavalo-marinho, enquanto uma manifestação cultural, o mestre e os membros mais influentes do grupo possuem e como isso se reflete na manutenção, orientação e continuidade musical do grupo. Processos informais de ensino de conteúdos estritamente musicais e de outros elementos culturais mais amplos foram analisados; assim como os parâmetros conceituais e organizativos que comportam e suportam a estrutura do saber e fazer musicais neste grupo de cavalo-marinho.

Pela importância que tem o mestre em um grupo como este – ele é considerado o que tem mais conhecimentos, em todos os aspectos, sobre o grupo; mantém o intercâmbio entre e o grupo, a comunidade e órgãos governamentais que promovem algumas apresentações; organiza e dirige ensaios, etc – é um momento delicado pelo qual passa o grupo. Delicado, pois envolve a discussão e resolução de questões como a posse dos bens materiais e imateriais do grupo; onde mais claramente o capital cultural do grupo é exigido na negociação para a sua continuidade na comunidade e para o diálogo com os demais segmentos da sociedade; onde a flexibilidade e as regras implícitas que regem a instauração de uma tradição cultural, em seu processo de continuidade e mudança, se tornam mais evidentes; e onde se pode verificar a capacidade de resistência e adequação deste tipo de manifestação popular em meio ao permanente processo massificação cultural predominante nos centros urbanos.

A necessidade de mudança se deu, infelizmente, quando da morte de Mestre Gasosa – do Cavalo-Marinho de Bayeux, atualmente denominado como Cavalo-Marinho da Paraíba.

O primeiro problema surgido para o grupo foi o de determinar quem seria o futuro mestre, pois, duas pessoas – o filho de Mestre Gasosa, que participava esporadicamente das brincadeiras como contramestre, e o Mateus do grupo (Zequinha) – se dispuseram a assumir o lugar do falecido.

Como é comum em folguedos como o cavalo-marinho, os bens materiais e imateriais do grupo ficam sob a responsabilidade de guarda e conservação do mestre. E embora implicitamente todos falassem que isto, principalmente o patrimônio imaterial, fosse um bem coletivo, isso nunca foi algo muito claro e objetivamente discutido entre eles.

O filho de Mestre Gasosa alegou que ele deveria ficar com a maestria do grupo por ser filho e que os bens, que se encontravam em sua casa, eram de propriedade da família. O mateus (Zequinha) e os membros mais antigos e respeitados do grupo, aqueles mais antigos ou que faziam os papéis de catirina, birico, margarida, ou de algum bicho, entendiam que Zequinha deveria ficar com a maestria e a guarda dos bens materiais, pois era ele quem melhor conhecia e, portanto, "possuía" o domínio sobre os bens imateriais: as músicas, danças, enredo, personagens e história da brincadeira. O impasse se gerou devido ao fato de que não estava claro se a propriedade dos bens materiais era do grupo ou da família do antigo mestre; e não bastava apenas delegar a autoridade da maestria a Zequinha, pois sem o material (bichos, vestimentas, equipamento de som, etc) o grupo não tem como se apresentar. Mesmo sabendo quem possui maior capital cultural para liderar o grupo, há o problema do equipamento material; e isso pareceu se transformar numa questão judicial que eles não se sentiam, inicialmente, com poder para resolver.

Assim, eles resolveram consultar algumas pessoas que não eram do grupo, mas que eles pensavam que tinham poder para decidir esta pendenga: pesquisadores, pessoas que esporadicamente ajudavam o grupo e funcionários da Secretária Estadual de Cultura. Instalou-se, então, um impasse entre a posse de bens materiais e imateriais neste âmbito cultural e a necessidade de se invocar a ajuda de duas instâncias de poder– a interna, própria ao grupo, e outra externa formada por pessoas e instituições que eles entendem como "superiores" – para resolver o problema.

Esta dualidade de instâncias e poderes é um dos problemas inerentes a grupos populares em contextos urbanos, na atualidade. Estes grupos têm vida própria, sobrevivem essencialmente às próprias custas, mas são, inevitavelmente, conduzidos a manter ligações com órgãos oficiais ou pessoas externas ao grupo que com o passar do tempo vêm a ser referências, nefastas ou não, para a própria manutenção da atividade cultural.

O fato é que as pessoas de fora e os órgãos oficiais em nada ajudaram a resolver este impasse e os próprios membros do cavalo-marinho gradativamente forjaram uma negociação onde Zequinha ficaria como mestre; o material da brincadeira ficaria sob sua guarda; ele poderia, a partir de então, responder pelo grupo; e o grupo a cada apresentação deveria dar uma ajuda à viúva de Mestre Gasosa.

Terem conseguido resolver este problema sem a ajuda externa foi importante para o grupo, pois, de certa forma, eles demonstraram que não estão completamente dependentes da ação de órgãos externos para gerir seus trabalhos, apesar de os órgãos governamentais serem os principais promotores das apresentações no Estado da Paraíba. Também, ficou evidente que o saber o fazer culturais (o capital cultural) são referências muito importantes para estas pessoas, pois foi com base nisso que eles se empenharam para que o Zequinha fosse colocado como mestre do cavalo-marinho.

Os bens materiais (desde os equipamentos do grupo ao pouco cachê que recebem pelas apresentações) adquirem uma relevância para estes grupos em contextos urbanos, onde as apresentações são algumas vezes pagas por outras entidades, mesmo com cachês irrisórios. Também por isso, a maestria do grupo é cobiçada, pois é o mestre quem faz os contratos, recebe o dinheiro e o divide entre o grupo. Isto difere do que acontece com as brincadeiras na zona rural onde, em sua maioria, não são pagas, mas realizadas conforme as necessidades dos brincantes e da comunidade que doa espontaneamente dinheiro ou custeia os gastos com a comida e bebida da festa.

A posse e divisão dos bens materiais são relativas ao capital cultural de cada brincante do grupo[1]. Uma pessoa que é apenas um galante ou dama, possui um capital cultural menor do que outra que, além disso, brinca com algum bicho, encena algum personagem ou faz o papel de um Mateus, Birico, Catirina.

Uma observação dos subgrupos que compõem o cavalo-marinho indica a existência de segmentos com poderes e capitais culturais distintos. São estes:

1. O subgrupo dos galantes e damas;
2. O subgrupo daqueles que além de serem galantes e damas, também puxam algum bicho (bode, burrinha, boi, Jaraguá, etc) ou encenam algum personagem (valentão,

[1] Aqui se toma de empréstimo o conceito de capital cultural de Bourdieu (1983). Numa aproximação ao objeto de estudo, o capital de cada um dos brincantes do cavalo-marinho seria o complexo conjunto do saber e saber fazer que cada um, e o grupo na interação de seus membros, possui e adquiriu a partir de um investimento cotidiano na formação de esquemas de interpretação e apropriação dos bens simbólicos de sua cultura. O capital de cada um é relativo e está em constante utilização no estabelecimento de forças dentro do campo específico em que eles atuam.

médico, etc). Este subgrupo se interliga ao primeiro no campo de trocas e no jogo de forças dentro do grupo;

3. O subgrupo daqueles que fazem papeis centrais e presentes em toda a apresentação (o mateus, birico e catirina);
4. O mestre do grupo.

Os músicos da orquestra são considerados como membros do grupo, mas são, ao mesmo tempo, tratados por todos como um segmento à parte que goza de certas referências especiais, talvez pelo fato de que sem eles a brincadeira não funcione, no entendimento atual da maioria dos membros. O seu capital cultural deriva direta e indiretamente do grupo e eles não partilham diretamente do capital cultural do grupo; porém, entre eles há uma escala de valoração onde o rabequeiro goza de maior prestígio dada a sua maior importância para o cavalo-marinho, conforme relatam os próprios membros do grupo.

E a posição de cada um na hierarquia do grupo, se reflete diretamente no recebimento dos cachês por apresentação. Os galantes e damas muitas vezes não recebem nada. Aqueles que puxam um bode, a margarida, a burrinha, etc, ganham alguma coisa. Quem puxa o boi, peça central do drama, recebe um pouco mais. O outro subgrupo é o do mateus, birico e catirina. Entre estes, o Mateus recebe, normalmente, um melhor pagamento porque, também, atua mais tempo durante a apresentação. Entre os músicos é o rabequeiro quem recebe melhor... mas é o mestre quem fica com a parte boa na "partilha do boi".

Renasce o cavalo-marinho e com novidades

No processo de reestruturação do grupo, os brincantes resolveram adotar o nome de Cavalo-marinho da Paraíba, por entenderem que, na sua história, o grupo era o mais representativo de todo o Estado – o que não deixa de ser, também, uma estratégia de aprimoramento do status com vistas às negociações com as entidades promotoras de eventos.

O dado importante neste processo de reestruturação é que o novo cavalo-marinho nasce integrado a uma entidade de caráter mais amplo, o CTP (Centro de tradições populares de Bayeux). Esta entidade congrega membro de diversos grupos populares da cidade como o cavalo-marinho, índios, ciranda, gente de um circo extinto, mamulengo e clubes de futebol amador.

Através do CTP são organizadas apresentações coletivas dos grupos locais. O que é importante, pois o a comunidade tem a possibilidade de em uma única apresentação assistir

boa parte dos grupos pouco conhecidos na própria cidade; possibilita, também, que aqueles grupos que não têm condições de sozinhos organizar uma apresentação possam se apresentar e, gradativamente, ir adquirindo um maior reconhecimento na comunidade e a adesão de novos membros.

Instituições como o CTP se constituem em importantes alternativas para a sobrevivência e manutenção de grupos populares, que se encontravam em processo desagregação nas periferias dos centros urbanos. O CTP pode negociar apresentações coletivas dos grupos locais com órgãos oficiais; também é muito comum que os membros de diversos grupos se ajudem nos ensaios, confecção de equipamentos, feitura de bichos e personagens, etc. Através do CTP os grupos têm a possibilidade de realizar mais apresentações na própria cidade e divulgar melhor os seus trabalhos, mesmo sem o apoio de órgãos oficiais.

Atualmente, nos ensaios do cavalo-marinho, é comum observar pessoas de outros grupos ajudando os mais novos no aprendizado das danças e músicas; ajudando o mestre na organização do grupo; discutindo sobre o que deve melhorar nos ensaios e trabalhando na confecção de novos equipamentos. Há uma ampliação da democracia interna e externa do grupo. A autoridade do mestre sobre o grupo é mantida, mas compartilhada com mestres e membros de outros grupos.

Esta alternativa de organização coletiva que surgiu como idéia deles próprios, parece resultar de um processo onde, depois de tanto desgaste e desintegração pelo qual passaram quando agiam isoladamente nos centros urbanos, eles entenderam que juntos poderiam melhor se defender e se manter ante o rolo compressor da cultura de massas. No nível organizacional eles operam com absorções amplas de uma sociedade que se democratiza, mas que, na globalização, exige que seus segmentos atuem conjuntamente para a ampliação de suas ações e manutenção significativa na cultura.

Continuidade e mudança musical na reestruturação do cavalo-marinho

Musicalmente, com a presença de pessoas de outros grupos nos ensaios do cavalo-marinho, é possível observar pequenas intervenções "reelaborativas" nas músicas do folguedo. Os casos mais comuns são a presença de um cirandeiro e de um pandeirista de um grupo de forró que nas suas atuações estão, sutilmente, colocando toques de ciranda ou de algum gênero do forró nas entrelinhas rítmicas das danças do cavalo-marinho.

O mestre Zequinha, em algumas conversas, diz que quando o grupo estiver reorganizado e o pessoal já tiver aprendido as danças e músicas que eram anteriormente apresentadas, gostaria de colocar outras músicas e outros personagens na brincadeira, como o véio-frio e o valentão.

As mudanças que já se operam neste início de reorganização do grupo, ocorrem no andamento de algumas músicas e danças: elas estão sendo cantadas mais rapidamente. Isto talvez derive, entre outros fatores, do fato de que Zequinha, nos tempos de mateus, era um especialista como poucos em danças como a "tesourinha", um tipo rápido de baião que exige muita virtuosidade do brincante. Há de se ressaltar que Zequinha é um exímio pandeirista, e seu sólido conhecimento rítmico já se reflete no grupo onde ele demonstra uma grande preocupação com a coordenação rítmica dos brincantes na hora dos ensaios.

Se esta perspectiva de acelerar mais o andamento dos baiões se confirmar, é provável que o Cavalo-marinho da Paraíba venha a se aproximar estilisticamente de alguns folguedos do mesmo tipo existentes na Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Flexibilidade, rigor individualização e coletivização na instauração da tradição musical

A continuidade da tradição musical pode ser observada em dois aspectos importantes na reestruturação do grupo[2].

O primeiro se refere ao fato de que os membros do cavalo-marinho se dispuseram, neste início de retomada das atividades, a manter o mesmo roteiro de apresentação que era anteriormente usado por Mestre Gasosa. Isto – além de se indício de que é mais fácil operar pequenas mudanças neste tipo de manifestação, do que grandes mudanças na estrutura do folguedo – é um indicador de que as pessoas estão cautelosas e cuidadosas neste momento de transição e que, ante tantos momentos de desagregação que o grupo passou ao longo dos processos de recontextualização, agora eles buscam se ancorar em uma estrutura mínima e reduzida, já estabelecida no folguedo – embora os depoimentos de diversos membros do grupo demonstrem que eles estão abertos para, no futuro, incorporarem novas danças e músicas ao enredo.

[2] Há de se considerar que uma determinada tradição – conceito acadêmico que pode se referir a processos contínuos e descontínuos de manifestação cultural com sentidos voltados para o futuro, o passado mas sempre enquanto busca de "equilíbrio" e manutenção no presente – é mantida ou descartada pelos segmentos culturais, a partir da sua significação as pessoas que a soerguem. Em determinados momentos históricos e contextos culturais, a conservação de determinados aspectos de uma tradição, por exemplo, pode ser índice de uma postura retrógrada e autodestrutiva de um determinado segmento social enquanto que a mudança pode ter sentido inverso.

O segundo se refere ao fato de que no início o grupo não contava com um rabequeiro. Sêo Artur Ermínio, grande mestre da rabeca na Paraíba, acabara de falecer e eles fizeram alguns ensaios utilizando um aparelho de som que tocava um CD já gravado pelo grupo.

Sem o rabequeiro, os outros músicos foram dispensados, visto eles entenderem que a orquestra de um cavalo-marinho não faz sentido sem uma rabeca. Eles apenas dançavam escutando a música gravada. Mas isto não interessava a eles que diziam que o grupo só devia se apresentar com a orquestra e não com um aparelho de som. Ora, isto é um dado muito interessante, pois eles podiam facilitar as suas vidas usando as novidades tecnológicas, mas a um preço cultural muito alto que é o de se nivelarem por baixo aos famigerados grupos parafolclóricos.

O que os difere dos grupos parafolclóricos é, entre aspectos culturais mais profundos, o fato deles entenderem que não são apenas um grupo de dançarinos e que a sua brincadeira envolve cantos, danças, enredo, participação de músicos, etc. Que é uma totalidade com raízes culturais profundas que não deve ser mudada em alguns de seus aspectos, pois assim deixa de ser sua cultura e passa a ser apenas uma brincadeira para turista ver.

Assim, eles terminaram conseguindo um rabequeiro e o próximo passo, como é normal, foi o de adequar o rabequeiro ao toque e região de tessitura do mestre[3].

O que aqui se denomina como tradição musical é algo muito flexível que possui determinadas regras que regem o seu estabelecimento. Regras estas implicitamente comungadas pelas pessoas que fazem a tradição. É importante observar que "tradição" é um conceito, pelo menos no campo aqui estudado, estritamente acadêmico. As pessoas que fazem o que chamamos de tradição musical não se designam como portadores de tal, nem usam este conceito exógeno para definir a sua práxis cultural.

Se, normalmente, alguns estudiosos enfatizam o aspecto do passado contido no conceito "tradição", para as pessoas que fazem a tradição há um claro sentido de uma herança cultural, mas é muito mais significativo para eles o sentido de continuidade do passado no presente e em suas intermináveis preocupações com o futuro da brincadeira. Assim, tradição adquire um sentido muito ligado ao futuro quando se estabelece em um presente tão frágil quanto o deste grupo.

---

[3] Quando entra um novo rabequeiro em um grupo de cavalo-marinho, todo um processo de adequação do seu estilo de tocar ao do mestre é realizado. Quase sempre o rabequeiro passa a tocar a uma oitava acima da voz do mestre. Acompanhando-o nas melodias e executando alguns solos citação. Para uma melhor compreensão desta peculiaridade indica-se a leitura de LIMA (2004).

Um outro aspecto importante, referente ao estabelecimento da tradição musical, que se demonstra mais claramente em um momento como o da mudança de um mestre, é o que diz respeito à propriedade dos bens simbólicos e à sua criação e apropriação. É possível observar claramente que as criações, recriações, tentativas de mudança em alguns aspectos do folguedo, partem sempre de determinadas pessoas, sujeitos culturais identificáveis no cavalo-marinho. São os casos de Zequinha, Sêo Vavá, Sêo Antonio, etc, que gozam de maior credibilidade no grupo (um maior capital cultural) e, assim, se sentem mais à vontade para expor e aplicar suas idéias dentro grupo. O fato é que quanto maior for a credibilidade do sujeito que propõe a criação e quanto mais esta criação responder às necessidades diversas do momento do grupo, ela será mais rapidamente incorporada e assumida por todos, até se tornar uma idéia anônima – o que é menos provável nos dias atuais onde estes grupos contam com diversas possibilidades de registros de suas atividades cotidianas.

Um outro aspecto ligado à continuidade e mudança na tradição musical deste cavalo-marinho, se refere ao processo de transmissão do conhecimento musical.

Neste momento onde diversos novos membros estão se integrando ao grupo, principalmente crianças, não foi possível observar em nenhum momento que algum membro do grupo tenha se disposto a explicar às crianças o que é o cavalo-marinho, sua história, seu enredo, o conjunto de danças e músicas; as partes em que se desenvolve o folguedo; as personagens, bichos e outros participantes; a orquestra, etc. Nada, nada de novo sob o sol acontece neste sentido.

As crianças são colocadas para dançar e vão tentando aprender letras e músicas no decorrer do ensaio. O que não se sabe é que tipo de conexão elas fazem entre estes conteúdos apreendidos e que nível de consciência do folguedo enquanto um tipo de dança dramática (cf. ANDRADE, 1982) é formulado.

O fato é que o mestre e demais membros mais antigos do grupo, estão tentando inserir as crianças na brincadeira da mesma maneira que eles foram inseridos há algumas décadas atrás: através do envolvimento cotidiano com a brincadeira a partir de diversos ensaios eles devem achar que a criança irá apreender a totalidade prática e simbólica da brincadeira.

O problema é que este folguedo já passou por diversos processos de recontextualização, de reestruturação e resignificação ao longo de sua história. Atualmente, por exemplo, a comunidade que faz o folguedo não possui os mesmos mecanismos comunicação e troca cotidiana de informações culturais que possuía na zona rural, ou a vinte anos atrás na periferia dos centros urbanos, onde a concorrência com outros tipos de

entretenimento e informação não era tão desigual quanto é hoje. Dentro da complexidade atual em que se insere este folguedo nos centros urbanos e ante as condições cada vez mais restritivas à cultura popular, talvez seja necessário que os brincantes busquem algumas estratégias de ensino-aprendizagem da brincadeira, que sejam facilitadoras da apreensão do simbolismo cultural contido nela, pois sem isto se corre o risco de, para os novos membros, a brincadeira ter o mesmo sentido vazio que tem para um membro de um grupo parafolclórico que "encena" o cavalo-marinho.

Um outro aspecto intrigante é que a falta de ações que conduzam os novos membros para uma apreensão do sentido mais amplo e profundo da brincadeira, concorre para que a brincadeira do cavalo-marinho corra o risco de manter um problema que atualmente se observa, que é o de sua redução a um núcleo básico e funcional de cantos, danças e poucas encenações; visto que as brincadeiras, a cada vez, ocorrem em um tempo mais curto e não há mais aquelas apresentações completas do folguedo até o sol raiar, como havia antigamente.

A redução do drama a um núcleo básico significativo – para os membros do grupo e para o amplo e instável público que assiste às apresentações fora da comunidade – é índice de que um processo de inconsciente busca de funcionalidade se opera neste folguedo. A brincadeira, devido a muitos fatores, foi gradativamente sendo reduzida a algumas de suas partes; justamente aquelas mais funcionais ao público que a assiste em eventos promovidos por órgãos governamentais. Este é um processo que precisa ser refletido e revertido pelos próprios membros do cavalo-marinho... se é que a eles interessa!

Apesar de tudo, há um sinal claro de que eles não se consideram parafolclóricos e que têm uma clara distinção entre o seu tipo de trabalho e os clones montados a partir de sua brincadeira. Também, eles têm uma clara noção de que a sua cultura é diferente daquele entretenimento "besta" que eles estão acostumados a ver acontecendo na própria comunidade: a cultura de massas e suas festas pela festa.

Um último aspecto importante, que deve ser mais pesquisado, é o fato de que muitos indícios levam a crer que no caso da reestruturação deste cavalo-marinho, o fato musical, a música, foi o principal condutor de todas as outras ações sócio-culturais, organizacionais e políticas que se operaram enquanto possibilidades de mudança e continuidade da práxis musical destas pessoas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil.* 3º Tomo. Belo Horizonte: Editora Itatiaia/pró-memória/INL, 1982.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.): *Pierre Bourdieu*: sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1983. p. 82-122. (Coleção Grandes cientistas sociais).

LIMA, Agostinho. As músicas de rabeca no Brasil. In: ASSUNÇÃO, Luis (Org.) *Dossiê cultura popular/Revista Vivência,* Natal, ano 11, n. 27, 2004. p. 48-60.

A MÚSICA COMO PROCESSO CIVILIZADOR: HEITOR VILLA-LOBOS E O CANTO ORFEÔNICO (1920-1945)

Carla Delgado de Souza.
carla-delgado@uol.com.br

Resumo: O Ensino Musical assume, em épocas diferentes, uma explicação distinta quanto à razão efetiva de que este sempre deve realizar-se. Contudo, pretendemos nessa comunicação oral, evidenciar o papel desenvolvido e assumido pela pedagogia musical villalobiana, inspirada nos moldes franceses dos grandes "Orphéons" e adaptada cultural e politicamente para o nosso contexto nacional a partir do decênio de 1930. Através da instituição disciplinar obrigatória do Canto Orfeônico em todas as escolas presentes no território brasileiro, estabelecia-se, claramente, uma proposta de cunho civilizador da sociedade brasileira, via a sensibilização musical e a intelectualização artística, que estabelecia como regra maior o desenvolvimento de um nacionalismo patriótico e da interiorização de determinados valores e práticas sociais, como a disciplina. Esse processo civilizador, tal qual conceitualiza Norbert Elias, só poderia ser garantido a partir da obediência fiel aos manuais de ensino compostos pelo próprio Heitor Villa-Lobos. Estabelecendo um diálogo histórico entre fontes documentais primárias, como os próprios livros didáticos desenvolvidos pelo maestro e o relato de uma ex-professora de canto orfeônico, Hermínia Zago, pretendo elucidar algumas questões centrais quanto ao processo de educação musical que se desenvolvia com prerrogativas de criação de consciência cívica, abrindo espaço para a reflexão do que realmente transmitimos, além de certos atributos de estética musical, quando decidimos instaurar um processo de pedagogia musical.

Neste presente estudo pretendo compreender, partindo da reconstrução da trajetória de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), de que maneira foi pensado, bem como realizado, um programa para a civilização do povo brasileiro, ancorado em pressupostos musicais, cujas raízes estão fincadas em determinadas concepções ideológicas e estéticas, centradas no ideal de construção de uma cultura e, conseqüentemente, uma nação tipicamente brasileira.

Minha proposta de trabalho está atrelada a uma concepção recentemente trabalhada em dois estudos realizados acerca da trajetória do maestro, desenvolvidos por MAZZEU (2002) e GUÉRIOS (2003) e da qual também corroboro: a análise de ambos os autores contraria a idéia de que haveria dois momentos distintos na trajetória de Villa-Lobos — um primeiro, no qual o compositor dedica-se a compreensão de uma estética musical moderna, destacando-se como músico e intelectual filiado às propostas do movimento modernista de 1922, e outro posterior à ascensão do governo Vargas, ou seja, de 1930 adiante, quando os ideais de uma pedagogia musical assumem lugar central frente às preocupações de Heitor, sendo este considerado como o "educador musical" colaborador com a ditadura de Getúlio Vargas.

Segundo essa interpretação, esses dois momentos, comumente interpretados como antagônicos, não representam uma ruptura brusca quanto aos anseios e às atividades do compositor, mas sim demonstram um ponto de inflexão quanto aos objetivos centrais que impulsionam a forma pela qual Villa-Lobos interpreta o Brasil e as questões relacionadas à construção da nacionalidade brasileira. Trata-se, portanto, de formas distintas e indissociáveis, encontradas pelo compositor, de, ao mesmo passo, romper com ideais e postulados estéticos ultrapassados temporalmente pelas próprias vanguardas européias, e construir, através do uso de nosso material folclórico musical, uma estética sonora brasileira, que deveria constituir o "gosto" de nossas futuras gerações, que, impregnadas de sentimentos nacionalistas seriam responsáveis pelo desenvolvimento social e cultural de nosso país.

O modelo educacional proposto por Villa-Lobos, pensado primeiramente (e, portanto, muito influenciado) no ambiente francês e nas propostas educacionais vigentes no interior da própria pedagogia francesa do século XIX. Adaptado diversas vezes ao contexto nacional com o qual Heitor se defronta desde sua volta ao Brasil, no primeiro semestre de 1930, este seu projeto de "educação musical" somente começa a ser considerado como viável a partir dos ecos discursivos a respeito da importância crescente que vinha se atribuindo à prática musical, como elemento disciplinador e politicamente sugestivo, em meio aos estudos nacionalistas europeus e às afirmativas do sucesso do ensino musical como forma efetiva de estabelecimento de um "processo civilizador"[1], que possui na construção do sentimento nacionalista sua força motriz.

É seguindo essa diretriz, acerca do desenvolvimento de certas condutas de sociabilidade consideradas mais ou menos "civilizadas", que emprego o uso da terminologia "processo civilizador". Uma vez que estas são direcionadas a todos os habitantes pertencentes a uma nacionalidade, independentemente das origens sociais dos indivíduos referenciados, observamos que a conduta distintiva transfere seu caráter social para ser impregnada de um "caráter nacional" — maneira específica de sociabilidades que simboliza o estado de desenvolvimento e adiantamento material e moral frente às outras sociabilidades, ou nacionalidades.

---

[1] O que aqui denomino de "processo civilizador" é trabalhado por ELIAS em duas obras que se tornam diretrizes quanto à compreensão dos acontecimentos que pretendo interpretar, sendo estas "O Processo Civilizador", em seus dois volumes, e "Mozart: A Sociologia de um Gênio". ELIAS (1994) concebe o processo civilizador como um meio, adotado primeiramente pela corte para promover sua diferenciação social em relação à burguesia ascendente, de se comportar socialmente, no qual há a necessidade contínua da promoção do autocontrole emocional, bem como da regulação de determinadas funções corporais, culminando, dessa forma, na constituição de uma série de sentimentos em relação ao "outro", inexistentes até então, como a vergonha e o pudor.

É notável o papel primordial que um esboço de "cultura nacional" possui dentro desta perspectiva. Somente a partir da identificação de seus elementos próprios, também tomados como sinais diacríticos em relação às outras sociedades, o interesse pelas "motivações inexplicáveis" e por tudo o que fosse "produto do inconsciente", tanto o coletivo quanto o individual, é enfatizado em detrimento de tudo o que era facilmente explicado através da razão humana. Podemos, assim, afirmar, como de fato faz OLIVEIRA (1990), que há a produção de um forte "antiintelectualismo", uma vez que os intelectuais eram enxergados como pessoas que faziam apenas julgamentos abstratos e que atribuíam à razão um valor muito maior do que ela deveras possuía quanto à tomada de atitudes individuais ou coletivas.

Mesmo aparentando ser racionalmente incompreensível o modo pelo qual as nacionalidades se afirmam acima dos debates intelectuais, numa defesa quase doentia de suas peculiaridades de fundo cultural, a sociologia desenvolvida por Norbert Elias acena com a possibilidade de conduzir uma reflexão pautada em "afetos" ou "sentimentos", características estas que nos confere um aspecto pouco abordado nas construções históricas acerca do desenvolvimento das sociedades.

Ao insistir na importância absoluta que o autocontrole emocional desempenha no cerne de todo o processo civilizador, Elias acredita que é através do exercício constante deste que se torna possível obter conhecimento sobre o mundo exterior, uma vez que o autocontrole propicia uma diminuição sensível da carga emocional despendida, atribuindo aos indivíduos um maior domínio em detectar mais precisamente o que constitui o perigo naquele instante, bem como os desafios lançados pelo mundo exterior (HEINICH, 2001).

O estabelecimento efetivo desse "autocontrole", na área destinada aos sentimentos, se dá através da passagem da exteriorização dos afetos para a interiorização destes. Essa passagem não é nada fácil, já que o caminho que conduz à interiorização dos sentimentos é o ponto central do próprio processo civilizador. Com a interiorização progressiva dos impulsos, das emoções, constrangimentos e valores sociais, estes são pelos próprios sujeitos controlados, individualmente, de maneira que quanto maior for o domínio emocional que o indivíduo possuir acerca dos seus sentimentos, em relação à si mesmo, à vida social e aos outros, maior será considerado o avanço moral e civilizatório da sociedade a que pertence.

Ainda neste raciocínio, é fato que quanto maior for o autocontrole dos indivíduos de uma sociedade, menor será a necessidade que estes mesmos sujeitos terão de se submeterem ao "pudor" ou a outros padrões de moralidade. Isso se dá porque, com os impulsos devidamente controlados, os homens tendem a agir racionalmente, vigiando eles próprios seus olhares e até seus códigos de conduta frente aos diferentes estímulos a que possam ser

expostos. Assim, a interiorização dos sentimentos, valores morais e sociais, bem como dos próprios instintos violentos ou sexuais, é algo que indica o porte de um desenvolvimento civilizatório maior e mais bem conduzido socialmente, nos ditames da cultura ocidental (HEINICH, 2001).

Analisando o "caso Mozart", ELIAS (1995) leva a cabo esta sua reflexão sobre o processo de interiorização dos sentimentos, chegando mesmo a afirmar que em certos casos seria mais correto pensar neste como um recalque, uma repressão dos afetos, os quais seriam conduzidos, fatalmente, ao inconsciente das pessoas. A única forma de uma exteriorização posterior à vivência repressiva do afeto se dá através do artifício da sublimação desta, visível, sobretudo, nas várias formas de representação simbólica

A sublimação de um afeto interiorizado, ou reprimido, é algo presente principalmente nas manifestações artísticas, consideradas por GEERTZ (1997) como formas especiais de representação social no interior do contexto do qual fazem parte. Esse caráter específico, atribuído às manifestações estéticas, advém do pressuposto de que não há como conceber separadamente forma e conteúdo no interior das obras de arte, uma vez que tal concepção é reprovada pelos próprios artistas, que de fato não conseguem distinguir sua vivência social da própria forma de que eles têm para expressá-la e confeccioná-la materialmente. O produto artístico se constitui, portanto, na cristalização do aprendizado sentimental do qual participam os homens, sendo fruto da percepção que eles têm acerca da realidade em que vivem.

É desta forma que entendo a linguagem musical como uma exteriorização sublimada de sentimentos outrora recalcados e interiorizados (porém, nunca anulados) em meio ao processo civilizador. Logo, o embate estético travado, seja pelo bom ou pelo mau recebimento das composições musicais de Mozart, ou de qualquer outro compositor, é algo muito mais complexo, justamente porque recoloca a questão de como a sociedade civil está ou não preparada para receber as exteriorizações das vivências sociais dos músicos que nos dispomos a pesquisar.

> A compreensão desta realidade, ou seja, de que estudar arte é explorar uma sensibilidade; de que esta sensibilidade é essencialmente uma formação coletiva; e de que as bases de tal formação são tão amplas e tão profundas como a própria vida social, nos afasta daquela visão que considera a força estética como uma expressão grandilonquente dos prazeres do artesanato. Afasta-nos também da visão a que chamamos de funcionalista, que, na maioria das vezes, se opôs à anterior, e para a qual obras de arte são mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais e fortalecer os valores sociais (GEERTZ, 1997, p. 149/150).

Logo, as singularidades estético-semióticas das criações artísticas são, na verdade, tal qual documentos, expressões primárias de busca de significados de certas dimensões sociais. Isto nos faz afirmar que o significado simbólico de sons, e de suas abstrações culturais, tais quais os próprios sistemas tonais, envolvendo escalas e afinações, só pode ser conferido a posteriori do fazer artístico, e, como é de se esperar, a partir da relação que estabelecem, enquanto sistema de representação do mundo, no interior da própria obra de arte em questão. Desta forma, devemos afirmar que não há significado estético a nenhum signo usado na composição musical que seja conferido a priori: a dimensão cultural e local de seu fazer é o que realmente atribui sentido para a compreensão de todo e qualquer sistema simbólico, sobretudo o artístico.

Tal afirmativa está ancorada justamente na crença de que toda cultura tem seus signos, que são compartilhados entre os membros participantes de sua lógica particular – o que nos faz entender que a relação semiótica dos elementos que compõem as mais diversas manifestações artísticas, bem como musicais, só fazem sentido realmente quando compartilham de um mesmo universo quem os produz e o público que os observa. Portadores dos mesmos sistemas de inteligibilidade e sensibilidade cultural, o público procura na criação artística expandir seu conhecimento e sua visão de mundo, através dos signos por ele interpretáveis.

A arte, como sistema cultural, está estreitamente conectada com a paisagem dentro da qual se desenvolve a sociabilidade e a cultura material que a geram, assim como é ela mesma uma leitura (ou releitura) dos códigos sociais e culturais vigentes. A forma mais evidente de se constatar isso é o fato de que qualquer manifestação artística necessita, ao mesmo tempo de seus produtores, assim como de seus admiradores e possíveis consumidores.

Tal caso se faz ainda mais expressivo quando o trazemos para a arena da discussão prática: a música (como a dança, o teatro, a literatura e as demais variações de manifestação artística) foi definida por MERRIAM (1964) como um meio de interação social, no qual os especialistas, ou seja os músicos, produzem sua arte para uma população receptora, que também participa ativamente, segundo sua aprovação ou reprovação, de toda uma forma específica de se relacionar através da música. Logo, o fazer musical, como comportamento aprendido socialmente, possibilita uma forma simbólica de comunicação dentro da interrelação existente entre indivíduo e grupo social.

> Aqui música não é entendida apenas a partir de seus elementos estéticos, mas em primeiro lugar, como uma forma de comunicação que possui, semelhante a qualquer tipo de linguagem, seus próprios códigos. Música é

> manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto a sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001)

Principalmente nos ambientes de tradição musical, tais como a Itália, a França e a Alemanha, a afirmação do caráter extremamente sugestivo da música, enquanto arte capaz de criar e recriar novos modelos de conduta social e de valorização desta, era de tal forma difundida que os recursos musicais foram utilizados como meios capazes de sugestionar as populações, sobretudo quanto à adesão de valores que estavam sendo vinculados, juntamente à nova concepção de nacionalidade emergente nos contextos de modernização e transformação sociais.

Essa perspectiva incita a capacidade que a pedagogia musical possuía como a mais avançada forma de inserir o homem, até então rudemente acostumado a uma vida singular, regida por outros valores sociais, na nova lógica moderna, que necessita de outras formas de vivência social, atreladas a interiorização de aspectos e valorações sociais emergentes com a sociabilidade moderna. Assumindo importância semelhante no Brasil, já em 1920 fazia-se necessário que houvesse uma regularização das metodologias relativas ao ensino musical que já vinha sendo praticado na maioria das escolas, sobretudo as paulistas, como nos mostra o estudo de FUKS (1991).

Com o desmonte do sistema político e social baseado na "República das Oligarquias" — que culminou, posteriormente na centralização política do país, via a "Revolução de 1930" — surgia uma nova geração de intelectuais, em sua maioria advindos das famílias decadentes das antigas oligarquias brasileiras, que enxergavam apenas na atividade intelectual os meios de sobreviver e de recuperar parte de seu capital econômico, de acordo com a tese de MICELI (1979).

Dentre os intelectuais que já lutam por ideais nacionalistas e educacionais na década de 1920, destacam-se dois movimentos extremamente heterogêneos quanto às concepções ideológicas de seus indivíduos formadores nas próprias constituições de seus "quadros intelectuais": o Modernista (que propunha a reconstrução estética do Brasil através da retomada dos elementos genuinamente brasileiros) e o Escola-Novista, averso à política educacional promovida pelos poderios locais, propondo a instauração de uma educação de base capaz de formar o indivíduo reflexivo.

Junto à educação, a saúde constituía-se cada vez mais como assunto de preocupação pública, pois era a base do vigor físico, da melhoria da raça e conseqüentemente de uma

melhor produção e progresso. Vários eram os relatos sobre doenças e enfermidades que atrapalhavam o desenvolvimento Assim, a cura científica para as enfermidades tropicais que afetavam a maioria da população brasileira era o único triunfo que teríamos para salvar o Brasil das doenças "degenerativas" das raças. De forma menos comprometida com a Ciência desenvolvida pelo século XIX, o problema já mencionado da Educação no Brasil que era o altíssimo nível de analfabetismo (cerca de 80% da população nacional era analfabeta), aparece como uma das causas principais da falência da sociedade brasileira, de modo que várias "Ligas Nacionais" passaram a atuar na defesa pelo projeto de "alfabetização em massa" e pela disseminação da escola primária no território brasileiro.

As duas atuações em conjunto (a prática médica e a cura da maioria das enfermidades da população brasileira juntamente a alfabetização dessa mesma população) foram consideradas, neste momento histórico, o "remédio milagroso" de melhoria da sociedade brasileira como uma totalidade, ou ao menos em sua expressiva maioria.

O Estado Brasileiro assumiu para si a função de criar uma orientação, sistematizando um conjunto de procedimentos que deveriam ser referência para a educação em todo o país, criando, ainda em fins de 1930 o "Ministério da Educação e da Saúde". A primeira pessoa a ocupar o cargo de ministro foi Francisco Campos, mas sua administração teve muito pouco tempo de duração, já que em 1932 é sucedido por Washington Pires. Este último acabou transferindo seu cargo de ministro em 1934 para as mãos de Gustavo Capanema, que permaneceria como liderança no ministério, e como o grande nome referencial à educação da época, até o fim do primeiro governo Vargas, em 1945 (BOSI, 1994).

Capanema era o homem que conseguiria melhor intermediar as tensas relações que se colocavam entre a Igreja, que até então monopolizava o campo educacional no país através do ensino particular que promoviam, e as novas propostas educacionais, trazidas, sobretudo, por Anísio Teixeira, educador escola-novista que pregava ardentemente a laicização, bem como o ataque às instituições particulares de ensino. Sendo bem relacionado publicamente, logo que assume o ministério, Capanema chama Carlos Drummond de Andrade para ser seu chefe de gabinete, e assim poder, como realmente fez, congregar uma grande gama dos nossos melhores intelectuais modernistas, que teriam cargos públicos garantidos para, enfim, realizarem seus projetos civilizadores, baseados fundamentalmente na arte. É justamente nesse ínterim que Anísio Teixeira funda a Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA, para que Villa-Lobos assumisse sua direção e frente à autoridade da qual agora dispunha, pudesse de fato estabelecer, seu programa de educação musical, que adaptado ao contexto nacional, desenvolveria com plenitude os propósitos almejados pelo governo.

Em seus escritos e em sua própria conduta social como educador, Villa-Lobos evidenciou, sempre que pôde, que não pretendia, com a instauração de sua pedagogia musical, conceber gerações de músicos renovados em estética e nem acreditava que pudesse efetivamente haver o despertar de um grande número de virtuoses musicais brasileiros. Por outro lado, ele planejava sim construir, via o aprimoramento da sensibilidade musical popular, um novo gosto estético, mais afinado com o que considerava como elementos de nossa "brasilidade", colados às criações e recriações constantes do universo da musicalidade popular folclórica e, portanto, nacional. A extremada valoração que atribuía à incorporação de certos ideais referentes ao desenvolvimento dos sentimentos e condutas sociais relacionados ao Brasil, tais quais o patriotismo, o civismo e a disciplina constituíram a mola mestre de seu projeto civilizador, que pregava a construção de um país e de todos os elementos de nacionalidade que lhe fossem necessários.

O uso intensivo da música durante a vigência do governo Vargas, sobretudo a partir do advento do Estado Novo é fator inegável. Além do programa de educação musical de Heitor Villa-Lobos, altamente congruente com os planos do governo — principalmente no que se refere à constituição de um "novo homem brasileiro", mais apegado aos valores patrióticos e cívicos — ainda temos todo o controle exercido pelo Estado em meio às programações da Rádio Nacional, inclusive na veiculação de seus concursos para intérpretes e cantores.

VELLOSO (1987) evidencia em seu estudo, acerca da política cultural durante a ditadura do Estado Novo, que um estilo específico de mensagem deveria ser transmitida musicalmente, de forma que é possível afirmar que houve, de fato, toda uma política cultural, e, sobretudo, musical, vigente durante os anos do primeiro governo Vargas. Mobilizando diferentemente a população, a prática institucional do "Canto Orfeônico", supervisionada pela SEMA e pelo Ministério da Educação e Saúde, assim como a própria censura exercida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP, agiam conjuntamente, em uma colaboração mútua para que realmente fosse assegurada culturalmente a legitimidade de Getúlio durante a vigência de seu primeiro governo.

Entendemos, desta forma, o essencial papel desenvolvido pela Rádio durante o governo Vargas, seja em suas programações folclóricas (a partir de 1942), seja na homogeneização cultural promovida por um "requintamento" do gosto popular pelo samba, frevo ou maxixe, na utilização de contos ou narrações mitológicas, habilmente trabalhadas por intelectuais, que desenvolvessem o senso puro do nacionalismo e da civilidade. Todas as expressões culturais eram então cuidadosamente analisadas pelo DIP, que acreditava que o samba deveria ser educado para educar, ou seja, deveria mudar suas letras de exaltação ao

malandro para exaltar o trabalhador, estimulando assim o operariado com a finalidade de gerar novos padrões de conduta.

Desta forma, os esforços concentrados na unificação política do território brasileiro perpassam obrigatoriamente a questão cultural como elo principal de aglutinação política e social do elemento nacional, de tal forma que a oficialização do carnaval e a atribuição de legitimidade ao samba vêm de forma a estimular a ideologia nacionalista, bastante divulgada em todo o mundo. Os intelectuais pertencentes ao DIP tiveram papel exclusivo e fundamental nesta construção que visava, sobretudo, a manutenção do poder político pela instância cultural, assim como a inteligência nacional, vinculada ao "Ministério da Educação e da Saúde". Correlacionados, ambos os órgãos governamentais empreenderam uma determinada visão de cultura brasileira, condicionada pelos moldes determinados pelo governo, e, de certa forma, negociados com a população, via a educação, os espetáculos políticos e a recorrente gama de sambas ufanistas que se fizeram presentes durante todo o primeiro governo Vargas.

Referências bibliográficas

APPLEBY, David P. *Heitor Villa-Lobos*: a Life (1887-1959). Boston: The Scarecrow Press Inc, 2002.

BOMENY, Helena. *Os intelectuais da educação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 2001.

BOSI, Alfredo. A educação e a cultura nas constituições brasileiras. In: BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira*: temas e situações. São Paulo: Nobel, 1992.

BOURDIEU, Pierre. O Campo Científico. In: ORTIZ, Renato. (Org). *Pierre Bourdieu*: sociologia. Tradução de Paula Montero e Alicia Auzmendi. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

_____. A Ilusão Biográfica. In: BOURDIEU, Pierre. *Razão prática*: por uma ciência da ação. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *As Regras da Arte*: gênese e estrutura do campo literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CHERNAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete*: música e política no tempo de Villa-Lobos. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós Graduação em História da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2003.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil novo*: música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. Tese de Livre-Docência defendida no Departamento de História da Universidade de São Paulo - USP, 1988.

_____. *Passarinhada do Brasil*: educação, canto orfeônico e getulismo. Bauru: EDUSC. 1998.

_____. Educação, canto orfeônico e varguismo. In: *O Estado de São Paulo*: Caderno 2 (Cultura). (16/04/2000).

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. (2 volumes).

_____. *Mozart*: *a sociologia de um gênio.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

_____. A arte como sistema cultural. In: _____. *O saber local*: novos ensaios de antropologia interpretativa. São Paulo: Ática, 1997.

_____. Uma etnografia do pensamento moderno". In: _____. *O saber local*: novos ensaios de antropologia interpretativa. São Paulo: Ática, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia de Norbert Elias.* Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC. 2001.

LIMA, H. *Anísio Teixeira*: estadista da educação. São Paulo: Martins, 1973.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*: compositor brasileiro. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

MAZZEU, Renato Brasil. *Villa-Lobos*: questão nacional e cultura brasileira. Dissertação (Mestrado em Sociologia – Programa de Pós Graduação em Sociologia da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2002.

MERRIAM, Alan. *The anthropology of music.* 1964.

MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945).* Rio de Janeiro: Guanabara, 1979.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. Rio de Janeiro: Guanabara. 1990.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e Música: Questões de Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia da USP*, n. 44, v. 01. São Paulo, 2001.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos*: biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: EDIOURO, 2000.

PONTES, Heloísa. Elias, renovador da ciência social. In: WAIZBORT, Leopoldo (Org). *Dossiê Norbert Elias.* São Paulo: EDUSP, 2001.

SALGADO, Cláudio. Villa-Lobos, educador: vocação e mensagem. In: *Presença de Villa-Lobos* , v. 05. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC. 1970.

.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. *Tempos de Capanema*. São Paulo: Paz e Terra: FGV, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários*: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades. 1977.

_____. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org). *Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Nobel, 1992.

A MÚSICA DO PAGODE:
QUEBRADEIRA E CÓDICE NEGRO-AFRICANO

Ari Lima
arilima.2004@uol.com.br

Resumo: No século XX, a "música" se tornou um campo discursivo de fundamental importância para os afro-descendentes no Brasil. O *samba* é exemplar neste sentido. Compreendo que existem vários *sambas* no Brasil submergidos pelo termo genérico *samba* massificado desde os anos 30 pela indústria do rádio e do disco, legitimado por sambistas, público e pesquisadores. O trabalho proposto é resultado de tese de doutorado em Antropologia Social, defendida em junho de 2003, na UnB. O foco do meu trabalho etnográfico é a atual constituição do *samba* na Bahia como *pagode baiano*. Penso que como "música", o *pagode baiano* não se realiza apenas em seus aspectos musicológicos, mas também como sentidos culturais compartilhados coletivamente através do que se canta, do que se dança e do que se vê. Deste modo, gera informação estética e sensorial tanto quanto suscita questões extramusicais tais como, relações raciais, cultura juvenil, consumo, sexualidade, gênero e, decorrentemente, a formação ou reatualização de identidades de sujeitos – negros, homens, mulheres, hetero, homossexuais, músicos, ouvintes e dançarinos - que compartilham uma linguagem musical comum e idéias sobre a música e seu uso.

No século XX, a "música" se tornou um campo discursivo de fundamental importância para os afro-descendentes no Brasil. O *samba* é exemplar neste sentido. Compreendo que existem vários *sambas* no Brasil submergidos pelo termo genérico *samba* massificado desde os anos 30 pela indústria do rádio e do disco, legitimado por sambistas, público e pesquisadores. O trabalho proposto é resultado de tese de doutorado em Antropologia Social, defendida em junho de 2003, na UnB. O foco do meu trabalho etnográfico foi a atual constituição do *samba* na Bahia como *pagode baiano*. Penso que como "música", o *pagode baiano* não se realiza apenas em seus aspectos musicológicos, mas também como sentidos culturais compartilhados coletivamente através do que se canta, do que se dança e do que se vê. Deste modo, gera informação estética e sensorial tanto quanto suscita questões extramusicais tais como, relações raciais, cultura juvenil, consumo, sexualidade, gênero e, decorrentemente, a formação ou reatualização de identidades de sujeitos – negros, homens, mulheres, hetero, homossexuais, músicos, ouvintes e dançarinos - que compartilham uma linguagem musical comum e idéias sobre a música e seu uso.

Como evento etnomusicológico, o *pagode baiano* não se trata de um ritual tradicional. Tampouco há um consenso social em torno da sua relevância e qualidade como

arte contemporânea ao modo, por exemplo, do *samba-canção* gestado no Rio de Janeiro. Por outro lado, o *pagode* tanto reintegra aspectos de tradicionais manifestações negro-africanas encontradas no Brasil, tais como a kinesis, a dança, a ênfase no ritmo, a lascívia, o canto responsorial, quanto se configura e se dissemina como mercadoria que atravessa os mesmos canais de produção, divulgação e consumo das manifestações artísticas legitimadas.

Em todo caso, a despeito de seu maior ou menor comprometimento com as tradições ou do grau de seu valor artístico, o *pagode baiano* é uma música resultado de ações humanas intencionais, observáveis, performadas, passíveis de inscrição textual e musicológica e, muito importante, existe como experiência musical cujos sentidos são particulares e compartilhados entre sujeitos determinados. Músicos, produtores e público comungam uma linguagem, uma maneira de falar de si e dos outros, da música e da natureza do trabalho de quem canta, toca e dança. O *pagode baiano*, portanto, como o conheci em vários *ensaios* de bairros periféricos da cidade de Salvador, é um território expressivo, configura um sistema musical e institui um "sound group", cuja experiência da música associada à dança requisita a performance do corpo negro, da raça e da sexualidade negras mergulhados na incerta atmosfera de estereótipos coloniais[1].

Em 1999, nas primeiras intervenções etnográficas que realizei nos *ensaios de pagode* do Clube do Sesi e do Point da Galera, na Cidade Baixa, do Clube dos Sargentos da Polícia Militar, na Avenida Centenário e no extinto Clube Cruz Vermelha, no Campo Grande, em Salvador, apliquei, sem base estatística, cerca de 50 questionários a *pagodeiros* e àquelas que seriam as atuais *periguetes*. Dessa forma, ao mesmo tempo em que me apresentava no campo como pesquisador, checava padrões de gosto musical, trabalho, nível de consumo, moralidade sexual, categorias de classificação de cor/raça e nível de escolaridade.

A maioria dos entrevistados foram rapazes heterossexuais (75%): nos *pagodes* supracitados e em todos os outros que conheci sempre os percebi como presença majoritária. No quesito cor/raça classifiquei todos os rapazes e moças questionados como negros. Embora tenha anotado em suas respostas variações de cor ("preta", "morena", "parda", "negra"), considerei "cor" como "raça" (Guimarães, 1999). No quesito gosto musical além de *pagode*,

[1] Homi Bhabha observa que o estereótipo é a principal estratégia do discurso colonial ao pretender "fixar" a alteridade ideologicamente construída. Paradoxalmente, a alteridade "fixada" pelo estereótipo conota rigidez e imutabilidade, mas também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Enfim, a força do estereótipo colonial, sua garantia de repetibilidade em conjunturas históricas e discursivas mutantes é sua ambivalência. Esta é o que "embasa suas estratégias de individuação e marginalização; produz aquele efeito de verdade probabilística e predictabilidade que, para o estereótipo, deve sempre estar em *excesso* do que pode ser provado empiricamente ou explicado logicamente (1998, p. 105-106).

todos os entrevistados afirmaram ouvir e gostar dos outros gêneros musicais que tocam no rádio ou na tv (*MPB*, *sertanejo*, *axé music*, *reggae*), enquanto os artistas e bandas preferidos são aqueles momentaneamente mais visíveis nos meios de comunicação. A maioria dos entrevistados não trabalha (80%), faz "bicos" ou entra e sai a todo instante do mercado de "trabalho precário"(Barreto, 1998).

No que diz respeito ao consumo, ocorria uma variação curiosa entre as respostas femininas e masculinas. Rapazes e moças consumiam pouco, mas os primeiros gastavam mais dinheiro. Muitos *pagodes* liberavam a entrada das moças que chegassem até meia hora após aberto o portão de entrada. Quando isso não ocorria ou para as retardatárias acompanhadas, os namorados pagavam a entrada. Em relação ao nível de consumo, portanto, as moças revelaram gastar "nada" ou uma média de R$ 6,00 (a entrada feminina, que variava de R$2,00 a R$3,00, mais um refrigerante e um acarajé). Por sua vez, muitos rapazes superestimavam o consumo ao revelar gastos de até R$ 30,00, o que contrariava minha observação e a média dos valores anotados que ficou em torno de R$ 15 (a entrada masculina, que variava de R$ 3,00 a R$ 5,00, e mais gastos extras, como o ingresso da namorada, bebida e cigarro). No que diz respeito ao nível de escolaridade, nenhum dos questionados ultrapassava o segundo grau: nunca encontrei estudantes universitários. Apesar do forte apelo sexual das letras das canções e performances, normalmente, num *pagode*, quem namora está acompanhado(a) desde a chegada. Muitos rapazes afirmaram ir ao pagode para ver "as meninas" que acusam ser *periguetes* ("menina fácil"), ao passo que as *meninas* fixam a atenção nos vocalistas das bandas.

Em relação aos "viados", quase todos os questionados responderam considerar "normal", "uma opção de cada um", "um ser humano como outro qualquer", alguém que "respeito desde que ele me respeite como homem". Porém os rapazes reconhecidos como heterossexuais nunca tinham amigos "viados", o contrário de algumas moças que afirmavam tê-los, se mostravam, algumas vezes, acompanhadas e admiradas com a desenvoltura dos movimentos da dança dos mesmos, diferente da dança dos rapazes e moças heterossexuais que, a despeito das exceções, se fixavam nas sugestões eróticas das letras das canções. Enfim, a música e o contexto do *pagode* favorecem algum descompromisso com o sexo reprodutivo, com a moralidade sexual que recusa "papéis desviantes", como o *viado* ou "a menina fácil", o que não quer dizer que a homossexualidade deixe de ser reprimida ou que não se exerça vigilância no sentido de que sexo biológico coincida com identidades de gênero hegemônicas (Cornwall e Lindisfarne, 1994).

O *pagode baiano* pode ser uma interface de repertórios musicais - o *samba carioca urbano e industrializado*, o *pagode romântico*, a *axé music*, o *samba de roda baiano* - e extramusicais - a dança afro, o jazz, a aeróbica, a dimensão espetacular da vida contemporânea, a fluidez de identidades, a ênfase na individualização, a sedução pelo consumo de bens materiais e simbólicos, o mito da democracia racial, o fetiche do corpo negro. Sua música é vigorosamente marcada pela bateria do rock, pela presença emblemática de instrumentos harmônicos como o teclado, e mais recentemente instrumentos de sopro como sax, trompete e trombone, pelo fato de que é uma música frívola, não romântica, com letras fáceis, aparentemente desconexas e com forte apelo sexual. Feitas para dançar, estas letras descrevem passos de dança e institucionalizam a "quebradeira".

São muitas as canções de *pagode* em que se ouve a ordem reverberada: "queeebra!" "queeebra ordinária!". A propósito, José Ramos Tinhorão (1991) e Carlos Sandroni (2001) observam que há muito o verbo "quebrar" aparece associado a danças populares e negro-africanas, como o maxixe e o lundu. Freqüentemente tal verbo, no passado, era empregado como vocativo de estímulo à performance dos dançarinos, ao mesmo tempo em que fazia uma referência a passos que obrigavam a requebrar os quadris. No *pagode baiano*, o verbo "quebrar" ou o uso da categoria "nativa" "quebradeira" diz respeito também ao requebro dos quadris, porém se refere, com mais ênfase, à movimentação erótica, enquanto se dança, de subir e descer os quadris, ou a movimentos côncavos e convexos, com os quadris, que sugerem coito sexual. O *pagodeiro* ou a *periguete* que "cai na quebradeira" não apenas "quebra" os quadris, mas está presente num *ensaio* observando, "curtindo" performances de outros, tanto quanto performando sensualmente os movimentos.

A performance, nos *ensaios de pagode*, se caracterizava, primeiro, pela aparente informalidade dos *performers* no palco e na platéia; depois, pela demarcação dos territórios daqueles que permanecem no palco, dos rapazes heterossexuais, dos rapazes homossexuais, das garotas, e daqueles que apenas observam. A aparente informalidade se manifesta no vestuário quase sempre mínimo, ou se não mínimo, confortável, com poucos acessórios, na interação pela dança e olhares quase sem palavras. Essa informalidade, entretanto, pode ser apenas aparente uma vez que todos estão sempre muito preocupados com a aparência. Com a exibição de músculos, no caso dos rapazes, com a exibição ou delineamento de certas partes do corpo como pernas, quadris, cintura, umbigo e colo, no caso das meninas, ou com a exibição de complexas coreografias, nos casos dos *viados* e dos rapazes heterossexuais que, em grupos, mais dançam. Estes últimos, *viados* e rapazes heterossexuais exímios dançarinos,

são minuciosos também na escolha dos tecidos e cores de roupas e acessórios em voga. Muito vaidosos, delineiam as sombrancelhas, pintam e usam fixadores de penteados nos cabelos. Além disso, essa informalidade se desfaz também quando os *performers* do palco se dirigem ao público, em especial às garotas, "quebrando tudo" ou com bordões conhecidos, ensaiados e reincidentes em apresentações de diferentes bandas: "quem gostou bate palmas!" "cadê a galera torcedora do Bahia?" "e do Vitória?" "quero ouvir o grito das gatinhas..." "quero ouvir o grito dos homens..." "quem for viado levante a mão!".

Nas manifestações culturais negro-africanas normalmente dança e música aparecem associados. Observei isso quando estudei a banda baiana *Timbalada* (Lima, 1997). Neste caso, uma dança viril, dramática e sensual simulava uma luta que, às vezes, acontecia de fato. Inicialmente própria aos rapazes, aos poucos, os *gays* e as garotas passaram a mimetizar os movimentos dos rapazes. Deste modo, os rapazes acabavam por suavizar os gestos, enquanto os *gays* e as garotas os tornavam mais rígidos. A dança favorecia uma interlocução que continha a violência, favorecia a paquera e, para os músicos, contribuía no processo de assimilação da extensão e sonoridade dos toques.

A capoeira é outro caso em que se percebe a interdependência entre música e dança (Reis, 1996). Numa roda de capoeira, capoeiristas reverenciam e obedecem à "fala" dos instrumentos musicais e da cantoria. A dupla de parceiros/adversários que joga, dialoga entre si, mas também com o que se toca, com o que se canta e com a platéia, produzindo um texto em que "ginga", "negativa" e "mandinga" são conceitos-chave que o capoeirista domina na medida em que compreende o seu corpo, física e espiritualmente, como um lugar-zero de um território relacional, a roda. Na roda, o capoeirista deve estar atento ao que se diz nas cantigas, ao ritmo dos berimbaus e demais instrumentos percussivos. Desta forma constrói um espaço entre seu corpo e o do parceiro/adversário e ordena a expressão da sua movimentação externa e interna (Sodré,1988).

Em relação à dança no *samba*, o sacerdote e mestre de *dança afro* Mutá Ime, 46 anos, afirmou numa entrevista:

> Mutá Ime – Eu percebo muito o samba assim... como um movimento centrado! Eu observo muito os mais antigos sambando, como tem um movimento do corpo no samba que mexe desde o dedão do pé até o olhar da pessoa, mas centrado, ele centra a pessoa. O corpo, ele fica numa postura que você percebe que ele tá centrado, ele não tá desequilibrado. Você percebe que existe uma melodia físico-corporal dentro do movimento do samba. É um centro no sentido de corpo/físico e energia, a energia não é solta. O samba ele é terra. Ele te centra. A coisa do arrastar levemente os

> pés no chão, a raiz do corpo físico, essa leveza ela vai dando uma suavidade musical ao corpo.... Eu comparo muito essa coisa do sambar com o dançar candomblé, por exemplo. Você tem que equilibrar o corpo, centrar a sua energia, equilibrar o corpo e perceber a musicalidade interna com o que está vindo externo. Ou seja, na medida que você ouve o som dos atabaques você interliga esse som externo com o seu som interno com a batida do seu coração, com a sua respiração que dá esse movimento suave e você vai nesse gingado, aí você tem o gingado mais suingado[2], você tem o gingado mais contido que depende muito do centramento da pessoa.

É verdade que no *samba* existem movimentos convencionados que todo sambista conhece e executa, entretanto as convenções são estruturas expressivas cujo domínio o sambista pretende, de forma que a sua experiência subjetiva com a música e com seu corpo, em circunstâncias particulares, possa ser modulada. Na capoeira ocorre algo semelhante. É comum, em Salvador, capoeiristas seguidores do celebrado mestre de capoeira Vicente Ferreira Pastinha (1898-1981) enfatizarem a rigorosa disciplina do treinamento de Pastinha, ao mesmo tempo em que repetem uma fala emblemática do mestre: "Ninguém joga do meu jeito. Cada qual é cada qual". Ou seja, a dança na capoeira ou no *samba* tradicional constrói o corpo do capoeirista ou do bailarino, oferecendo-lhes uma linguagem que permita expressar aspectos gerais, mas sobretudo particulares de sua personalidade. Assim, o exímio capoeirista ou sambista executa o que ordena a canção ou os instrumentos, mas fazem o que bem entendem com o corpo, provocam, inquirem, afirmam sentidos, brincam, performam. A "mandinga" na capoeira, os "requebros" no *samba* dizem isso.

Embora se sambe em *ensaios de pagode*, a dança não favorece este "centramento'' ao qual se refere Mutá Ime. Isto porque a música do *pagode baiano* retém esta atitude sensível, mas também reflexiva de escuta não só externa, mas interna do *performer*. Incita de forma mais direta a dançar, mas dita, por convenções de movimentos muito óbvios, o que deve ser feito com o corpo, o que deve expressar a performance. Deste modo, a dança no *pagode* adquire um aspecto mais impessoal, incrementado pelas sugestões eróticas das letras, pelos arranjos das canções e padronizadas performances de palco. Apesar disso, auto-referência, reinterpretação e posicionamento crítico são possíveis no *pagode*. Isto acontece quando *performers* se percebem uns em relação aos outros como masculino e feminino, como hetero ou homossexual. Os bordões dos vocalistas: "quero ouvir o grito das gatinhas..."

[2] *Suingar, suingue, suingando* são termos bastante utilizados por músicos e dançarinos baianos. É difícil precisar seus significados. Segundo um informante, músico da *Timbalada*, Toy, "suingue é uma coisa que mexe com seu corpo, você não precisa nem se mover, é como assim você tivesse atrás do trio elétrico e você tivesse andando assim sem sentir".

"quero ouvir o grito dos homens" "quem for viado levante a mão!" "quem for putão[3] tire a camisa..." favorecem essa percepção.

Elementos de composição da dança autoral[4] de inspiração européia como o corpo ereto, braços, pernas e pés alongados, arabescos e piruetas, assim como vários movimentos que lembram o *samba de roda* e a dança de alguns Orixás do Candomblé - em especial Ogum, Oxum e Iansã - tais como joelhos flexionados, pés quase todo o tempo no chão, sinuosidade na movimentação dos quadris, avanço e recuo acelerados ao mesmo tempo em que se movimentam os quadris, mãos abertas em torno do corpo, braços em diagonal que alternadamente sobem ou descem são sacados pelos *performers* para demarcar as distinções e marcar posição em relação ao outro, à outra. Os *viados,* por exemplo, exageram no uso de arabescos, piruetas, giros de cabeça, balanço dos cabelos e movimentos frenético dos quadris. As *meninas* enfatizam o movimento mais sinuoso dos quadris, o subir e descer "até o chão". Os rapazes exageram no movimento de vai e vem dos braços na horizontal, simulando penetração sexual, ou dançam roçando uns nos outros.

Em qualquer *ensaio de pagode* sempre existiam aqueles, normalmente homens, que bebiam pouco e dançavam menos ainda. Afastados, no fundo da platéia ou nas laterais, permaneciam quase todo o tempo calados, de braços cruzados ou trocando poucas palavras com colegas ao lado. Embora pudessem ser identificados como *pagodeiros*, costumavam ser mais discretos do que os demais. Na verdade, quase sempre eram músicos que aguardavam o momento da sua banda tocar ou freqüentavam *pagodes* para saber sobre o trabalho alheio. Quando não era este o caso, muitas vezes se tratavam de *regueiros* ou de *pagodeiros* fronteiriços entre o *reggae* e o *pagode*.

Em alguns *ensaios de pagode* que conheci, antes da apresentação da banda principal, tocavam não só outras bandas de *pagode* convidadas, mas também bandas de *reggae*. Para estas últimas era uma boa oportunidade de divulgar o trabalho e talvez ampliar o número de fãs. Apesar de ter penetrado na Bahia desde os anos 1980, de ter formado um público fiel e renovável, surpreendentemente, hoje, são raros e pouco visíveis os espaços onde se pode ver e ouvir *reggae* em Salvador, do porte daqueles onde ocorrem *ensaios de pagode*. Enquanto proliferam espaços onde se ouve *pagode* e algumas bandas de *pagode* chegaram a alcançar

[3] *Putão* é um outro epíteto para o jovem masculino pagoeiro.
[4] Entendo como dança autoral aquela que passa por processos institucionais de construção e expressão. Ou seja, não prescinde de consciência corporal sistematizada em escolas de dança, prevê a apresentação em palcos e se concebe como arte vinculada à idéia de autor como função (Foucault, 1984).

grande projeção nacional e internacional, nada parecido acontece com as bandas e intérpretes de *reggae* na Bahia.

Nos *ensaios*, o *regueiro fiel* reagia negativamente ao *pagode*, considerava-o uma música ruim e "alienante". Ia para um *ensaio* exclusivamente para ouvir o *reggae* da banda que admirava. Em comparação aos *pagodeiros* destacava-se por um certo descuido proposital com a aparência (calças folgadas, sandálias de couro ou de dedo, mochilas nas costas, camisetas largas, surradas, coloridas, abaixo da cintura, muitas vezes estampando o rosto de Bob Marley, toucas na cabeça, cabelos desalinhados ou *dreadlocks*). O *regueiro fiel* sempre falava mal da polícia, do "governo", reconhecia ser vítima do racismo e desigualdade racial. Entre os *pagodeiros*, o *pagodeiro* que mais "curtia" *reggae*, era o *pagodeiro moleque*. Seu discurso de protesto e de vítima social era próximo ao do *regueiro fiel* porém menos agressivo e articulado.

É interessante notar que enquanto as bandas de *pagode* conseguiam mobilizar rapazes e moças, ao tocar as bandas de *reggae* a maioria das *meninas* se recolhia e preferia observar os rapazes. Enquanto a performance do *pagode* privilegiava a *quebradeira* dos quadris, sorriso nos lábios e olhar erotizado, na performance do *reggae* o corpo permanecia mais rígido e levemente agachado de modo que se pudesse levantar e subir alternadamente as pernas. Já os braços dos *pagodeiros*, na posição horizontal, costumavam se movimentar para frente e para trás, sugerindo penetração sexual, ao passo que os braços dos *regueiros*, na mesma posição, permaneciam quase estáticos ou então cruzados no peito. O *regueiro* costumava também dançar com o rosto levemente apontado para cima, com um olhar longínquo ou com os olhos cerrados, em silêncio. Enfim, se o *pagodeiro* dançava, sobretudo, para os outros, o *regueiro* dançava para si mesmo. Era bastante intrigante encontrar o *regueiro* "resistente" ao *status quo* justaposto ao *pagodeiro* frívolo e "alienado". O que a experiência do *reggae* faria *pagodeiros* e *regueiros* comungarem em tal circunstância?

Em seu estudo sobre rastafarianismo na Bahia, Olivia M. G. da Cunha (1991) afirma que entre rastas ou não-rastas o *reggae* instaura o orgulho do "pertencimento" étnico, o louvor à subversão através da estética, do consumo da *ganja* (maconha) e da recusa à "Babilônia" - o mundo orquestrado segundo um ponto de vista branco. Cunha enfatiza que foi justamente o "reggae comprometido", o "roots reggae", carregado de apelos político-religiosos e encabeçado por Bob Marley, que mais se difundiu na Bahia. Acertadamente, Cunha deduz que esta preferência não foi casual. Ativistas anti-racistas, DJ's e entendidos com

conhecimento da língua inglesa teriam desempenhado um papel importante no que diz respeito à distinção, divulgação e disseminação do "roots reggae" em Salvador.

> É preciso, lembrar ainda o fato, desta distinção estar ligada à figura de Bob Marley e à expressão que tem entre os baianos. (...). Marley era quem falava contra a Babilônia, ainda que dentro da Babilônia. Ao mesmo tempo, falava de libertação para os países africanos, apelava pela paz, assumia publicamente seu contato com a ganja, adotava a estética dos rastafaris e era perseguido por tudo isso. Marley era visto como uma espécie de guerrilheiro moderno. Lutador do povo negro e do Terceiro Mundo. (...). Sua arma era a música (Cunha, 1991, p. 286).

Outros autores (Silva, 1995; Pinho, 2001; Godi, 2001) enfatizam o *reggae* como experiência musical catalisadora de pertencimento étnico e racial local e afro-diaspórico. Carlos Benedito Rodrigues da Silva (1995) argumenta que, no Maranhão, os negros aderiram ao *reggae* na medida em que o mesmo foi aproximado a manifestações culturais regionais ao mesmo tempo em que disseminou, através da indústria cultural, símbolos desencadeadores de processos de auto-reconhecimento e identificação coletiva.

Osmundo de Araújo Pinho (2001), que estudou o culto ao *reggae* no Bar do Reggae, no Pelourinho, em Salvador, acredita que a motivação daqueles que comungam *reggae* é a dança e a socialização. Dançar sintetiza um certo uso do corpo, um diálogo com a tradição e um modo particular de construir alteridade entre aqueles que compartilham pobreza e exclusão social. Pinho (1997; 1998) argumenta ainda que o *regueiro* é um jovem pobre, negro que afirmava e contraía sua identidade enquanto ouvia e dançava a música de Bob Marley ou Peter Tosh, no Bar do Reggae. Depois desordenadamente se destinava a outros pólos de atração, por exemplo *pagodes*, sem se restringir às prerrogativas da identidade de *regueiro*, reconfigurando-se como o "brau, feio, diferente e perigoso" que identifiquei como o *pagodeiro moleque*.

Antonio J. V. dos Santos Godi (2001) observa que negros anglo-saxões, jamaicanos ou brasileiros compartilham o ônus de um mundo racialmente desigual. A música, portanto, é, para os negros, um símbolo afro-diaspórico que dispensa centro ou periferia, é um espaço sem fronteiras de representação da condição negro-africana. Não seria casual, afirma ainda Godi, o fato do símbolo *África* estar sempre presente no *reggae* e em outras músicas como *locus* mítico que promove um sentimento de origem, dispersão e reagregação simbólica**.**

Mais de uma vez perguntei a *pagodeiros moleques*, semi-alfabetizados, que "curtiam" bastante o *reggae*, se eles entendiam as letras das canções em inglês. Normalmente,

como esperava, respondiam que não. Até que num certo domingo, no final de uma noite de *pagode* na Praça do Reggae, no Pelourinho, refiz esta pergunta para um *pagodeiro moleque*, Ricardo Miseravinho, 22 anos, e recebi uma resposta surpreendente. Naquela noite, depois do *pagode*, Ricardo me convidou para ir até um outro bar próximo onde só "rolava" *reggae*. Em poucos minutos, chegamos a um sobrado decadente que não tinha qualquer símbolo de identificação. Na portaria, um senhor negro, forte, aparentando mais de 40 anos, cobrou o ingresso. Paguei a minha entrada e a de Ricardo (R$ 1,00 cada). Adentramos e subimos uma escada. O salão de dança tinha as paredes sujas, o teto baixo, era exíguo, extremamente quente e sem circulação devida do ar. Estava lotado. Vários rapazes que eu tinha visto no *pagode* estavam lá. Estes e todos os outros presentes eram negros, exceto por duas ou três moças, todos do sexo masculino. Vários estavam sem camisa, muito suados, dançando e balbuciando sons de uma canção em inglês. Ricardo cumprimentou muitos deles e me apresentou como um seu "brother". Mais tarde, já fora do bar, lhe perguntei:

> Pergunta – Você prefere o pagode ou o reggae Ricardo?
>
> Ricardo Miseravinho – Gosto dos dois! Agora assim, o pagode é mais a putaria mesmo, o reggae é o sentimento.
>
> P – Você entende o que se canta num reggae?
>
> R – Entendo!
>
> P – Entende? Você sabe inglês?
>
> R – Não, mas eu entendo.
>
> P - A música fala de que então?
>
> R- Ah, todo reggae é isso. É só o sentimento.

É fato que um *regueiro fiel* se distingue, reforça sua diferença e protege suas fronteiras em relação ao *pagodeiro*. Por outro lado, o *pagodeiro* e, sobretudo, o *pagodeiro moleque* se define no trânsito entre uma posição identitária e outra. O *reggae* é a experiência que estrutura o excesso expressivo que o *pagode* expele, mas que diz respeito também ao *pagodeiro moleque*. Poderia dizer que este "dança conforme a música" e desta forma nos fala sobre a interlocução entre o local e o global, o tradicional e o moderno, sobre um sentimento de origem, dispersão e reagregação simbólica que mesmo quando não aparece enunciado nas canções, através do tropo *África,* se manifesta na performance do corpo negro como signo de alteridade. Portanto, para jovens negros, como Ricardo Miseravinho, é justamente a intrigante fratura entre o *pagode* e o *reggae* que faz sentido e oferece maior conforto existencial.

Como dizia acima, não são apenas *regueiros* ou pagodeiros fronteiriços entre o *pagode* e o *reggae* que se distanciam e observam nos *ensaios*. É preciso voltar a falar, então, dos *pagodeiros* músicos. Sempre muito atentos durante um *show*, os músicos comentavam o repertório, os arranjos para as mesmas músicas que também tocavam, os erros ou a sintonia entre instrumentistas e vocalista, a performance no palco e o entrosamento do vocalista com o público. Nos ensaios, descobri os músicos como observadores ciosos de um saber sobre o *pagode*, dispostos a explicar e refletir sobre a experiência da música acumulada e reatualizada dinamicamente. Nas conversas informais dentro dos *ensaios*, nas entrevistas que realizei em outras ocasiões, chamou a minha atenção o fato dos músicos, recorrentemente, falarem de "uma evolução do pagode", da "mídia" como uma entidade com grande poder de conduzir a música e suas vidas, e utilizarem tropos discursivos ("candomblé", "recôncavo", "cachoeira", "samba duro", "samba de roda", "prato-e-faca", "os antigos", "tá no sangue") que remetiam a uma tradição negro-africana que localizava o *pagode* no tempo e no espaço. Entre aqueles que conheci, Adailton Prego Duro, 27 anos, vocalista da banda *Visão*, Genaro Ornelas, 25 anos, e Marquinhos Fama, respectivamente vocalista e *produtor* da banda *Moleques do Samba*, são exemplares.

> Pergunta – Na última vez que nos encontramos você falou que houve uma evolução no pagode....
>
> Adailton – Exato. Justamente, a evolução veio de quê? Quando começou as bandas *Razão Brasileira*, *Só Preto Sem Preconceito*, *Originais de Samba*, a musicalidade falava da patroa que é a mulher de den de casa, do amigo que é abusado, que a roda de samba é boa... e essa musicalidade só ficou pra trás porque surgiram novos ritmos que vieram mudar as letras das músicas. Os grupos de São Paulo, Rio, grupos como *Só Pra Contrariar* que cantam sambas com uma característica totalmente diferente. É como se você olhasse a música de Chitãozinho e Xororó, é sertaneja a dupla, a música não é.
>
> P – É o que aquela música?
>
> Adailton – Aquela música é uma música romântica com uma balada tipo sertaneja. Porque a música sertaneja realmente é Pena Branca e Xavantinho, Mineiro e Zé Rico que cantam aquelas músicas com aquela viola. Hoje se canta com uma banda que coloca totalmente uma orquestra fazendo uma música. A mesma coisa é pagode. Atualmente o pagode não tem mais aquela coisa do rebolo (tantan de corte), repique de mão, tamborim... a maioria das bandas hoje radicalmente aboliram a percussão. A base atualmente é a conga, a bateria, teclado, contrabaixo. Repique de mão, o surdo, o tantan de corte todos eles são tocados com as duas mãos, segura com uma mão e toca com a outra. Aí quando mistura isso aí em qualquer lugar que você ouve fica até com vontade de sambar e fica ali a noite inteira. O que acontece é que atualmente esses instrumentos aí só são usados só de enfeite naquela música, não é um instrumento que é usado pra fazer totalmente o som daquela música. Com isso aí foi criando aquela coisa de meninos simpáticos ali na frente, com maquiagem, sombrancelha bem feita, cabelo bem cortado,

óculos na cabeça, uma roupa assim tipo *bad boy*, tudo isso foi criando a diferença entre o samba original que era feito.

P - Esse tipo de samba antigo que você fala, você ouviu em disco, em show ou você fazia também?

Adailton – Eu ouvi e cheguei a participar, eu não cheguei a fazer. Então adolescente eu ia com meu irmão, ele tinha uma banda que chamava *Turma do Veneno*. Até hoje tem instrumentos dessa banda. Como eu hoje, um bocado de jovens faziam pagodes nos lugares, um dava isso, um dava aquilo era o dia todo. Então o samba que eles faziam era só essas músicas *Originais do Samba*, *Fundo de Quintal* (cantarola). E tinha gente que pegava o prato e ficava tocando lá no prato como até hoje em Cachoeira. Então foi passando os anos foi acabando essa coisa porque surgiu a questão de você envolver não só um banjo, um cavaquinho, mas envolver um contrabaixo, um teclado, bateria e tudo isso foi dando uma conotação assim... foi diferenciando o ritmo. Aí hoje em dia você falar pagode, samba é a mesma coisa, é a mesma coisa... sendo que o rótulo que está sendo criado com esses dois nomes é que a Bahia ficou um ritmado mais acelerado, Rio e São Paulo ficou com o mais lento. Aí se colocou os dois pólos. O pólo que faz o samba pra você cair na roda pra sambar e o samba que faz você pegar uma mulher, abraçar pra dançar.

***

Marcos Fama - ... todo mundo que hoje tá no samba foi revelado pelo samba junino que era o samba duro...

P – O que caracteriza o cantor do samba duro?

MF – Muita afinação e muito gogó. A pessoa tem que cantar bastante, saber usar o diafragma, trabalhar bastante voz porque não é um samba que seja assim cadenciado, é um samba duro, todo o tempo uma linha só. Quando você faz um samba harmônico, como tá rolando hoje em dia aí (Terra Samba, Gang do Samba, o Tchan ...) você tem quem dá a harmonia, são os elementos harmônicos mesmo, teclado, baixo, uma guitarra e no samba duro quem faz é a voz, que dá uma pausa de acordo com o que você vai entrar na próxima música. (...) Hoje, por incrível que pareça, se torna mais fácil cantar. Por quê? Por que depois que apareceu o computador, os instrumentos eletrônicos todo mundo quer cantar, por menos afinado que você seja, você chega em qualquer estúdio que o computador vai e lhe afina todinho. (...) o cantor de samba duro, ele não se identifica literalmente com a harmonia como o de harmonia não se identifica literalmente com o samba duro.

Genaro – Não é que ele não se identifique com a harmonia é que ele tem o sangue... qualquer ritmo que você botar ele pega mesmo sem harmonia. (...) É aquele samba mais de resposta. Tem de saber fazer o *back* (*vocal*), nem todo mundo sabe fazer o *back*.

MF – É pergunta e resposta. Você passa uma hora tocando samba de roda. Quanto mais você puxa um vem o outro. Porque é pergunta e resposta.

P – Funciona isso num show de pagode?

MF – Funciona demais. Você pega dez mil pessoas pra fazer uma pergunta e resposta, ave maria, funciona demais.

G – Mas hoje tem uma diferença, eu posso cantar sozinho e no samba duro não, você tem que ter o *back* bem ensaiado, tem que conhecer o samba de roda mesmo da Bahia.

> P – Onde vocês tiveram contato com o samba duro?
>
> MF – Eu tive de nascença, eu nasci no Alto do Gantois (Risos. No Alto do Gantois , no bairro da Federação, se encontra o muito respeitado Terreiro de Candomblé Ketu de Mãe Menininha do Gantois).
>
> G – Não precisa falar mais nada, né. Meu contato com o samba de roda foi no interior mesmo, Salinas da Margarina, aquele samba de pessoas idosas, mais velhas. Lá em Salinas tem muito isso, minhas origens vieram de lá.

Quando se referem à "mídia", os músicos a apresentam como vilã deturpadora dos valores estéticos da tradição, como veiculadora de uma produção musical alienada e objetificada. Por outro lado, excluídos da cadeia de produção da música industrial e de massa, almejam a inclusão por passividade e subordinação, pela disposição em "fazer o jogo" da mobilidade social, em "seguir a cartilha" do sucesso no *pagode*. Acreditam na inclusão como possibilidade de fazer a diferença, ajustando o tradicional às modernas dinâmicas da indústria cultural, ao mesmo tempo em que atendem à demanda desta indústria em manter o tradicional como referente histórico inerte e recurso simbólico de renovação do mercado (Canclini, 1998).

De fato, a experiência destes músicos com o *pagode* não só é análoga, como é um retardo de uma experiência do *samba* vivida no passado do rádio por sambistas baianos como Riachão. Para Riachão, enquanto não foi para o rádio, o *samba baiano* só existia como expressão vital, não era música como já era o *samba carioca* – "o samba daqui... não tinha o samba daqui. A coisa daqui era samba de roda (nesse momento da entrevista, marcou o ritmo com as palmas da mão, levantou e sambou), essa coisa que hoje até tá no folclore e algumas pessoa tão gravando". Cantar *samba* no rádio implicou num deslocamento contextual – sair das rodas de *samba* para o palco do rádio -; de personalidade – Riachão costuma referir a si mesmo como "o malandro" –; estético e expressivo - desde quando ocorreu, já com Riachão, um distanciamento entre artista e público, produtor e consumidor cultural.

Vários músicos me confessaram que gostariam de fazer uma outra música ou um outro *samba* "melhor" do que o *pagode*. Peculiar no *pagode* que fazem é que, diferente do *samba duro* ou do *samba de roda*, ele não é plenamente artesanal, manual ou comunitário, mas também não é exclusivamente produzido e transmitido através de instituições ou programas educativos e comunicacionais massivos, é um coágulo à maneira do que Roger Bastide (1985) pensou em relação ao que se chama de "sincretismo religioso". Ou seja, se há assimilação por um sistema cultural branco, reificação da diversidade cultural africana presente no passado, por outro lado, a reconformação de atitudes afetivas, a memória e uma

corporalidade insegura, porém insubordinada, conseguem reter o controle social branco, permitem que territórios lúdicos sejam também espaços onde se buscam imagens, símbolos e instrumentos de resistência afro-descendente no Brasil. Portanto, a fala sobre a "evolução" do *pagode* diz respeito a um processo de transformação do *samba baiano* que desloca a experiência de homens urbanos, negros e periféricos. Diz respeito também ao uso de um discurso da tradição como tática[5] de autodefesa e ataque às restrições da indústria da música.

Enfim, como acontece em relação a qualquer música, o *pagode* implica em experiências que são basicamente sensoriais, entretanto para compreender o usufruto destas experiências, performances executadas e sentidos compartilhados por *pagodeiros* e *periguetes* é fundamental atentar, primeiro, parapresença de símbolos, tais como, "quebradeira", para a reincidência da associação entre música e dança, a performance, a ironia ou contestação do *status quo*, o erotismo e transitividade de identidades e papéis sexuais como parte daquilo que Rita Laura Segato definiu como um códice africano monumental:

> The Afro-Brazilian traditions are one such set of conceptions and a very important niche of culture preservation and creativity. These traditions have inscribed a monumental African *codex* containing the accumulated ethnic experience and strategies of African descendents as part of a nation, as well as the record of their perception of that national setting and their place in it. This *codex* tells us, in its own metaphoric language, not only about religion but, also, about the relationships between Blacks and the White State. It contains a most stable repertoire of images that make up a truly alternative myth, and the forms of conviviality they enforce spread far, affecting the society at large, well beyond the niches of orthodoxy where the work of elaboration and preservation of this *codex* takes place. In this sense, this codex operates as a stable reservoir of meaning from which flows a capilar, informal, and fragmentary impregnation of the whole of society. At certain corners of society, its presence becomes diffuse and tenuous, but it is there (Segato,1998, p.143).

Além disso, é fundamental atentar também para aspectos estruturais desta música e de sua manifestação como evento, aspectos tais como uma determinada política da raça, do gênero e da sexualidade que também conformam o *pagode*.

---

[5] Michel de Certeau (2001, p.46) observa que nas sociedade modernas, industriais e massificantes, os sujeitos não apenas consomem os produtos culturais que lhes são dirigidos, além disso, criativamente usam esses produtos como uma produção secundária, até subversiva através do desenvolvimento de estratégias e táticas de ação. "Chamo de "estratégia" o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um "ambiente". Ela postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e portanto capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta". (...) Denomino, ao contrário, "tática" um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto, com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distancia".

Referências bibliográficas

BARRETO, Vanda Sá. Entre o trabalho precário e o desemprego. In: CASTRO, Nadya Araújo; BARRETO, Vanda Sá (Orgs). *Trabalho e desigualdades raciais*: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador. São Paulo/Salvador: Annablume / A Cor da Bahia, 1998. p. 67-94.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1985.

BHABHA, Homi K. Introdução. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLACKING, John. *Towards an anthropology of the body.* London/New York/ San Francisco: Academic Press, 1997.

_____. Music, Culture and Experience. In: BYRON, Reginald. *Music, culture & experience*: selected papers of Jonh Blacking. Chicago/London: University of Chicago Press, 1992. p. 223-242.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas.* São Paulo: Edusp, 1998.

CASTRO, Nadya Araújo; BARRETO, Vanda Sá (Orgs.). *Trabalho e desigualdades raciais*: negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador. São Paulo/Salvador: Annablume/ A Cor da Bahia, 1998.

CERTEAU, Michel de. Etno-grafia. A oralidade ou o espaço do outro: Léry. In: _____. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, p. 211-242, 1989.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Petrópolis: Vozes, 2001. (Artes de fazer, 1)

CORNWALL, Andréa; LINDISFARNE, Nancy. Dislocating masculinity: gender, power and anthropology. In: _____. *Dislocating masculinity.comparative ethnographies*. London and New York: Routledge, 1994. p. 11-47.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. *Corações rastafari*: lazer, política e religião em salvador. Dissertação (Mestrado Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1991.

FOUCAULT, Michel. What is an Author?. In: RABINOW, Paul (Ed.). *The foucault reader*. New York: Pantheon Books, 1984. pp. 101-120.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996. p. 68-75.

_____. What is this "black" in black popular culture?. In: MORLEY, David; CHEN, kuan-Hsing (Eds.). *Stuart Hall*: critical dialogues in cultural studies. London e New York: Routledge, 1996. p. 465-475.

HENDERSON, Mae Gwendolyn. Speaking in Tongues: dialogics, dialects, and the black woman writer's literary tradition. In: SCHOR, Naomi; WEED, Elizabeth (Eds.). *The essential difference*. Bloomington and Indianopolis: Indiana University Press, 1994. 144-166.

LIMA, Ari. O fenômeno timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos (Orgs.). *Ritmos em trânsito*: sócio-antropologia da música baiana. São Paulo / Salvador: Dynamis Editorial/Programa A Cor da Bahia/Projeto S.A.M.B.A da UFBA, 1997. p. 161-180.

PINHO, Osmundo de Araújo. "The songs of freedom": notas sobre cultura negra global e práticas contraculturais locais. In: SANSONE, Livio; TELES, Jocélio (Orgs.). *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo/Salvador: Dynamis Editorial/Programa A Cor da Bahia/Projeto S.A.M.B.A da UFBA, 1997. p. 181-200.

_____. Alternativos e pagodeiros: notas etnográficas sobre territorialidade e relações Raciais no centro histórico de Salvador. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, 34. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 1998. p. 35-48.

_____. "Fogo na Babilônia": Reggae, black counterculture, and globalization in Brazil. In: PERRONE, Charles A.; DUNN, Christopher (Eds.). *Brazilian popular music & globalization*. Gainesville: University Press of Florida, 2001. p. 192-206.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. Negro em "terra de branco": a reinvenção da identidade. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz; REIS, Letícia Vidor de Sousa. *Negras Imagens*. São Paulo: Edusp, 1996. p.11-29.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001.

SEGATO, Rita Laura. The color-blind subject of myth; or, where to find Africa in the nation. *Annual Review of Anthropology*, 27, 1998. p.129-150.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras à ilha do amor*: reggae, lazer e identidade cultural. São Luís: EDUFMA, 1995.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a cidade*. Petropólis: Vozes, 1988.

_____ . *Samba: o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*: da modinha a lambada. São Paulo: Art Editora, 1991.

A MÚSICA DO PÁSSARO JUNINO TUCANO E CORDÃO DE PÁSSARO TANGARÁ DE BELÉM DO PARÁ

Rosa Maria Mota da Silva
rms@ufpa.br

Resumo: Os Pássaros juninos, teatro popular musicado, são uma manifestação popular genuinamente paraense que ocorre no período das festas juninas. Apresentam duas vertentes: o Cordão de Pássaros e o Pássaro Melodrama Fantasia. O Cordão de Pássaro tem sua provável origem nos Cordões de bichos amazônicos, vindos do interior do Estado do Pará e apresentam com característica a formação dos brincantes (são todas as pessoas que sobem ao palco para a realização da apresentação) em semicírculo ou meia-lua, que ficam no palco durante todo o espetáculo. O Pássaro Melodrama Fantasia tem sua origem ligada à cidade e precisa de alguns requintes teatrais para sua apresentação como: palco, cortinas, camarim e outros. Este trabalho apresenta estudo comparativo das músicas do Pássaro Junino Tucano e do Cordão de Pássaro Tangará, com objetivo de compreender a parte musical do espetáculo, suas diferenças e semelhanças de repertório, tendo como referência o espetáculo de 2001, realizado pela SECULT (Secretaria Executiva de Cultura) no Teatro Margarida Schiwazappa, durante o III Concurso de Pássaros e Cordões Juninos. Os grupos selecionados foram observados durante os ensaios e apresentações. Os dados foram coletados em: diário de observação, questionários, fitas de vídeo, fitas cassetes e fotografias. Foram feitas transcrições das músicas em partituras. Como referencial teórico lançou-se mão de Mário de Andrade(1982), Carlos Eugênio Marcondes Moura(1997), Vicente Salles(1994), Câmara Cascudo(1972).Com este estudo foi possível precisar alguns aspectos do fazer musical dos Pássaros Juninos.

Introdução

Durante o andamento da pesquisa, aprendemos que dentro do universo dos Pássaros, teatro popular musicado, existe uma diferença significativa no modo de apresentação dos grupos que os divide em duas vertentes: Pássaro Junino e Cordão de Pássaro. É nosso intuito avaliar em que medida a música de ambos também justifica a diferenciação percebida entre eles. Para isso, destacamos alguns elementos indispensáveis para a compreensão da manifestação como: personagens; quadros; organização dos grupos.

Nos autores consultados, verificou-se a relação entre Pássaros Juninos com outros gêneros de teatro musicado, tais como a opereta, a zarzuela, o teatro de revista entre outros, influência vinda do Teatro Nazareno, questão já abordada por Salles(1994).

Para encerrar, comentaremos a música apresentada pelos Cordão de Pássaro Tangará e Pássaro Junino Tucano, destacando a estrutura musical do espetáculo, as funções da música.

Cordões de Pássaros

Os Cordões de Pássaros observados durante esta pesquisa, têm como característica comum a manutenção em cena da maioria dos brincantes, dispostos em um semicírculo ou meia lua, no centro do qual se desenvolvem as seções das cenas. Os brincantes se dirigem ao centro do palco na hora da representação e em seguida retornam à posição original do semicírculo.

A história básica está centrada em torno de um pássaro de estimação que é ferido ou morto por um caçador. O infrator é perseguido e preso pelos índios que o entregam ao responsável pela guarda do pássaro, que o leva à presença do dono. Este, ao ver o pássaro sem vida, aplica uma punição severa ao caçador. Ele implora perdão e recebe uma chance de redenção de seu crime, caso consiga curar ou ressuscitar o pássaro.

Pássaro Junino ou Pássaro Melodrama Fantasia

O Pássaro melodrama requer espaço diferenciado para se apresentar com palco, camarim para as várias trocas de roupas dos brincantes, em especial aqueles com papéis da nobreza que fazem até três trocas. As cortinas são usadas para a finalização de cenas e quadros. Assim, se temos uma cena com nobres no castelo e a próxima cena será na floresta com índios, o ato de abrir e fechar de cortinas junto com o comentário do narrador fazem a separação imaginária de ambientes, já que não há cenários.

O enredo, além de contar a história básica dos cordões de bichos e pássaros, ou seja , a morte e ressurreição do pássaro, diferencia-se destes porque nos Pássaros juninos, o pássaro raramente morre, e sim é ferido, alvejado ou capturado, passando a ser este tema um motivo secundário. A história priorizada é aquela que narra episódios da vida de nobres ou coronéis , nos quais um deles representa o vilão que arquiteta suas maldades contra os mais fracos. Porém, haverá um herói, também pertencente à nobreza, que com o auxílio dos mais humildes, grupo formado pelos índios, matutos e caboclos, vencerá o tirano.

Elementos comuns a Pássaros e Cordões: organização, personagens e quadros

Organização

Na constituição dos Pássaros e dos Cordões de Pássaros há uma série de atividades desempenhadas por artistas que fazem as vezes de organizadores do espetáculo. São eles:

O Guardião ou Proprietário é a figura central do grupo. Em seu nome está o registro ou razão social do Pássaro, o que garante a participação do grupo nas programações oficiais.

Dentre as suas inúmeras atribuições destacamos: arcar com as despesas financeiras do grupo, escolher ou encomendar a peça, selecionar brincantes, distribuir papéis, elaborar e confeccionar figurinos, marcar ensaios, organizar a agenda de apresentações, contratar músicos e regê-los durante os ensaios e espetáculos, gravar fitas das músicas para os músicos.

O Ensaiador é a pessoa responsável por passar o texto com os brincantes. Geralmente esta função é desempenhada pelo próprio guardião.

Os Brincantes são todas as pessoas que sobem ao palco para a realização da apresentação. Eles podem representar um personagem, compor a maloca- grupo de índios- ou fazer parte do balé. O nome Brincantes é usado para as pessoas que representam sem serem atores profissionais, embora alguns pássaros contratem atores ou cantores profissionais para atuarem como personagem de destaque. Porém, a maioria dos participantes são amadores.

O Figurinista é o responsável pela concepção e confecção das roupas e adereços usados pelo grupo.

O Coreógrafo cria e ensaia a coreografia dos dançarinos do grupo.

Os Músicos acompanham os grupos nos espetáculos das apresentações oficiais, recebem cachê sendo um dos itens mais onerosos para os guardiões.

Personagens

Apresentaremos agora alguns personagens constantes na dramaturgia dos Pássaros e teceremos algumas considerações acerca dos mesmos. Faremos um quadro demonstrativo(anexo I e II), no qual estarão relacionados música e personagem, com a intenção de estabelecer qual o maior ou menor grau de relevância de cada personagem em virtude da quantidade de números musicais destinados a cada um deles nas peças.

São os seguintes personagens:

A Porta-pássaro é representada por uma menina com idade entre cinco e dez anos e de pequena compleição. Sua indumentária é a mais luxuosa do grupo. Na cabeça traz um capacete com a escultura do pássaro , veste-se com um macacão de tecido brilhoso e plumas nas cores do pássaro, tendo um leve tecido ligando as pernas aos braços, que com o movimento constante dos braços de cima para baixo simula o vôo da ave. Quando em cena, movimenta-se constantemente por todo o palco demonstrando leveza, graça e fragilidade. D

Os Nobres representam o poder social e econômico. É o núcleo formado por rei, rainha, príncipes, princesas, marquês, marquesas, duque, duquesas e barões que vivem em

palácios dentro da floresta amazônica. Assim como, os Coronéis ou fazendeiros também representam a classe dominante.

O Caçador é um dos papéis principais. Seu figurino compõem-se de bota, calças justas, camisa, chapéu e a espingarda. A participação musical deste personagem é expressiva e para desempenhar esse papel o guardião escolhe um brincante de boa voz.

Os Matutos representam o lado cômico do espetáculo. Com eles o público se descontrai e ri bastante. O figurino dos matutos lembra as fantasias de São João na roça, chapéu de palha, camisa quadriculada e as meninas com vestidos de chita. Temos geralmente dois tipos de matutos: o paraense e o cearense . Seus modos de falar retratam bem o linguajar do nosso caboclo ribeirinho. A música dos matutos é pensada com a finalidade de se fazer rir; as letras são maliciosas e de duplo sentido.

A Fada é uma personagem saída dos contos de fadas europeus, com estrela na cabeça e varinha de condão. Aparece sempre para fazer revelações, cortar encantamentos e canta com uma voz suave e doce.

O Pajé é o indivíduo que, nas cidades do interior do Estado, exerce a prática da pajelança, tida como algo natural. Os pajés têm o dom de realizarem curas físicas e espirituais. Como temos diversas comunidades ribeirinhas desprovidas de assistência médica, o pajé torna-se uma pessoa respeitada e também causa um certo temor, em virtude de seus poderes mágicos.

A Feiticeira é também chamada de “Mãe de Santo”. Seus poderes podem estar ligados ao bem ou ao mal. Para realizar suas sessões, conta com a colaboração das ajudantes, também chamadas de Filhas de Santo.

O Tuxaua ou Morubixaba é o chefe da tribo. Tem a responsabilidade de proteger a floresta, conseqüentemente, o pássaro. É solicitado para encontrar e prender o caçador ou qualquer personagem que se perca na floresta. Nos Pássaros Juninos seu figurino é um dos mais luxuosos.

Quadros

O Quadro da Maloca é formado por uma tribo de índios, que impressiona pela beleza de suas fantasias. Fazendo parte da maloca, temos como destaque as personagens do Tuxaua, do primeiro guerreiro e da índia branca ou índia favorita, que foi uma criança perdida na floresta e salva pelos índios, sendo ela o elo de comunicação entre índios e brancos, falando sempre as duas línguas.

O Quadro da Matutagem representa o lado cômico do espetáculo. Seus personagens são caracterizados como matutos cearenses ou caboclos paraenses. As histórias da matutagem podem ter relação direta com o enredo, caso do Tucano, onde os matutos participaram da trama do texto, ou não, como o Tangará, que apresentou uma história paralela ao enredo principal. Geralmente os quadros de matutagem estão intercalados ao lado de momentos de maior tensão nas peças dos Pássaros Juninos.

Para Mário de Andrade (1982) o interesse pelo cômico fez com que houvesse um aumento do entrecho das Danças Dramáticas, além do que o riso de certa forma ser um elemento libertador. Segundo ele: "[...] a vontade de caçoar, de se libertar de valores dominantes por meio do riso, produziu a inflação de episódios como esses, em que o povo atinge inocentemente o próprio sacrilégio numa serena ausência de pecado" (ANDRADE,1982, p. 26).

Desse modo, compreendemos a presença desse quadro tendo duas finalidades: a primeira como revitalizador do enredo, tendo em vista que seu texto é sempre atualizado para manter peças antigas na moda. E segundo, como momento de descontração, no qual os brincantes e a platéia unem-se através do riso, transformando situações sérias em momentos lúdicos e hilariantes.

O Quadro da Macumba é um quadro formado por feiticeira e ajudantes, mãe de santo ou pajé e ajudantes. Tendo como função principal a cura ou ressurreição do pássaro, ou realizar serviços benéficos ou maléficos para os personagem da história.

O Quadro de balé é chamado também de bailé por alguns participantes dos pássaros, conforme revela Moura (1997, p. 252): "bailé, vocábulo pelo qual é mais conhecido". É mais freqüente nos Pássaros melodrama. Tem a função de distrair o público durante a troca de roupas dos brincantes, já que não há intervalos durante o espetáculo. É tradicional serem apresentadas neste quadro coreografias de rumbas e mambos semelhantes às coreografias dos filmes musicais americanos.

O Teatro Popular Nazareno e sua influência nos Pássaros

O primeiro registro do bando de "Águias Reais" no Pavilhão da Flora nos remete ao Teatro Nazareno. Através de pesquisa da crônica jornalística paraense feita por Salles (1994), podemos compreender as influências que os Pássaros absorveram desse teatro.

O Teatro Nazareno se desenvolveu durante o período das festividades do Círio de Nossa Senhora de Nazaré, no mês de outubro. No passado e ainda hoje, a festa da padroeira dos paraenses sempre atraiu um grande número de pessoas para a cidade de Belém, vindas do

interior do Estado, de outros estados e até do exterior. São os romeiros que vêm pagar suas promessas e agradecer as graças recebidas durante o ano.

Ao lado dos rituais religiosos que incluem procissões, missas e novenas, acontecem festejos profanos que se concentram ao redor da Basílica de Nazaré, local conhecido como Largo de Nazaré. À noite, após as missas, os visitantes encontravam barracas com vendas diversas de iguarias típicas, lembranças, brincadeiras, além de apresentações teatrais, danças típicas e shows com artistas locais.

Nos teatros do Largo de Nazaré passaram os trabalhos de várias companhias como as francesas "Bouffes Parisiennes", companhias espanholas de zarzuelas, companhias japonesas (1873), que apresentavam vaudevilles, zarzuelas, operetas, teatro de revista e outros. Os espetáculos musicais e comédias eram as atrações mais disputadas. Faziam-se sessões sucessivas com duração média de uma hora, para atender ao público.

Após a descrição feita sobre o Teatro Nazareno, a partir das informações retiradas do livro de Salles (1994), concluímos que este teatro foi um grande celeiro regional artístico, ponto de encontro de diversos gêneros de entretenimento, para um público eclético formado por pessoas da cidade e do interior.

Sendo um teatro economicamente acessível às classes de menor poder aquisitivo, passou a difundir gêneros do momento, tanto teatrais como musicais, que eram aplicados depois em outras produções pertencentes a outro período de festa, no caso o teatro popular dos Pássaros.

Estrutura Musical do Espetáculo

Durante nossos estudos sobre as manifestações ora descritas, verificamos com a necessidade de compreender a estrutura na qual se inserem as músicas dos Cordões de Pássaros e Pássaros Juninos de 2001.

Na busca por referências, deparamo-nos com a proposta de Mário de Andrade, que caracteriza as Danças Dramáticas Brasileiras como aquelas que apresentam a seguinte organização: cortejo, parte dramática e despedidas. Para ele:

> todas as danças dramáticas se dividem em duas partes bem distintas: cortejo, caracterizado coreograficamente por peças que permitam a locomoção dos dançadores em geral chamadas 'cantigas', e a parte propriamente dramática, em geral chamada 'embaixadas', caracterizada pela representação mais ou

> menos coreográfica dum entrecho, e exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio frente de casa ou igreja" (ANDRADE, 1982, p. 57).

Verificamos, ainda, uma segunda possibilidade estrutural empregada por Antônio Carlos Maranhão (1990), publicada em artigo escrito para o encarte do LP *Folguedos populares do Pará*. O autor propõe a divisão musical do evento em cantos externos e cantos internos. Os cantos externos são os que não estão ligados a peça. Os cantos internos são os cânticos que fazem parte da comédia e estão ligados aos personagens.

Neste trabalho, respeitaremos a estrutura natural das manifestações e nos manteremos em concordância com Mário de Andrade (1982) sobre a seguinte organização musical, que será aplicada aos Pássaros estudados nesta pesquisa:

1. Música de entrada: são consideradas aquelas que antecedem a parte dramática. Geralmente, fazem parte desse grupo uma abertura musical ou canto de apresentação e hino do grupo.
2. Música da parte dramática: são aquelas que compõem o enredo (músicas das personagens) ou aqueles que servem de entreato (músicas do balé ou quadro especial).
3. Música de despedida: apresentação das despedidas e agradecimentos finais do grupo.

As músicas de entrada foram observadas na maioria dos Pássaros. A primeira música de entrada tinha a finalidade de apresentar os personagens da peça ao público. E a segunda, de enaltecer o grupo para a platéia e para intimidar os concorrentes, em tom de desafio.

Depois da abertura, iniciava-se a movimentação do grupo cantando a marcha de salão, que denominamos “hino do grupo”, porque cada grupo o mantém ao longo dos anos, com a letra narrando um pouco de sua história. Ressaltamos o fato de todos os hinos pertencerem ao gênero musical de marcha carnavalesca.

Na música da parte dramática, constatamos que estão inseridas: música dos Personagens; música da Maloca; música da Matutagem; música Ritual; música do Balé.

A música dos Personagens compreende cantos solos destinados aos personagens principais da peça. Por exemplo: o Caçador, a Fada, a Princesa. Fazem parte deste repertório gêneros como valsa, boleros e canções.

A música da Maloca constitui-se de peças instrumentais para o bailado dos índios. Os gêneros predominantes na apresentação da Maloca foram os xotes, tocados pelas bandas.

A música da Matutagem tem como característica básica o humor. Os gêneros mais usados foram os xotes, carimbó e baião.

A música Ritual é usada para cura ou ressurreição do pássaro. São pontos rituais de Umbanda ou pajelança. Nos grupos observados, o acompanhamento foi feito por instrumentos de percussão (tambores ou atabaques) executados pelos brincantes.

A música do Balé é destinada aos números de danças. Em geral são dois números por grupo e às vezes há um solo de uma sambista no final

A música de despedida é executada quando se encerra a apresentação da parte dramática. O grupo se reúne no palco para agradecer ao público e às autoridades presentes responsáveis pela realização do espetáculo.

Funções da música no espetáculo

A música assume diversas funções dentro do espetáculo dos pássaros, entre elas ressaltamos as seguintes: música de anúncio, música de dança, música de enredo, música de fundo, música de quadro e música ritual.

A música de anúncio é comum a todos os Pássaros, nela incluímos as músicas de entrada e músicas de despedidas. Assim como, um feito especial usado pelos guardiões denominado de "acordes". Este é na maioria das vezes uma ou duas notas sustentadas com a função de anunciar a entrada de personagem ou finalizar quadros, tem significado relevante nas peças de pássaros juninos, onde os seus locais de ataque estão escritos nos textos das peças.

A música de dança é a que acompanha o balé ou apenas uma dançarina, tendo a função de distrair o público enquanto os brincantes fazem as trocas de roupas.

A música de enredo contribui para o andamento da história, são canções apresentadas por alguns personagens ou pelo coro.

A música de fundo é entendida como a música executada enquanto os personagens desenvolvem certas cenas sem cantar ou dançar ao som dela.

A música de quadro é a relacionada a determinados quadros. Ela ajuda a caracterizar personagem, por exemplo, os matutos no quadro da matutagem, os índios no quadro da maloca.

A música ritual tem a função de magia. É formada por pontos rituais de umbanda ou pajelança ligados a cura, a revelação ou malefício, dependendo do enredo.

Conclusão

A música é um elemento essencial nos Pássaros juninos e Cordões de Pássaros, ao lado do texto expressa uma gama de sentimentos e assume uma variedade de funções permeando o espetáculo do início ao fim. A princípio ao comparamos a quantidade de números musicais quinze do Tucano e vinte e dois do Tangará, fomos levados a cogitar que haveria uma preponderância musical do Cordão de Pássaro Tangará sobre o Pássaro Junino Tucano. Mas durante a análise de tempo de falas e tempo de músicas cronometrados a partir do libreto com base no tempo de duração do espetáculo, constatamos que o tempo de música e textos estão equilibrados em ambas manifestações. A diferença entre os tempos musicais e textos ocorre devido as diversas funções atribuída a música. Se por um lado as músicas do Tangará são em maior número ligadas ao enredo, nos Pássaros Juninos temos a música ligada a dança que equilibra a relação música e texto quando consideramos o todo do espetáculo.

A estrutura musical do espetáculo escolhida para abrigar tanto as músicas do Pássaro Junino com o Cordão de Pássaro atendeu as nossas expectativas e pode ser estendida para os demais grupos. Adotamos a divisão ternária: Música de Entrada, música parte dramática e música de despedidas.

Na música de entrada observamos a primeira diferença entre Pássaros Juninos e Cordões de Pássaros. Enquanto não temos abertura musical nos Cordões de Pássaro é usual no Pássaro Junino haver uma abertura musical na qual é feita a apresentação solene dos personagens, geralmente começando pela nobreza e encerrando com a entrada do porta-pássaro. A música para esse momento pode ser cantada com ocorreu no Pássaro Junino Tucano ou constituísse duma abertura instrumental usando temas do repertório erudito com a Protofonia *O Guarani* de Carlos Gomes, ou algum tema instrumental mais popular que tenha um ar de pompa e solenidade. Algo que acontece nas aberturas orquestrais das operetas.

Na Música da parte dramática, ambas manifestações apresentaram em comum: música de personagem; música da matutagem; música da maloca e música ritual, sendo que apenas os Pássaros Juninos apresentam a música de dança com função de entreato.

A Música de despedidas foi uma das características comuns a todos os grupos apresentados no concurso, assim com o gênero empregado ser a marcha carnavalesca.

Da análise dos quadros demonstrativos da música do Pássaro Tucano (ver anexo I) e Cordão de Pássaro Tangará (ver anexo II) confrontando os resultados dos parâmetros aplicados a chegamos as conclusões.

O tempo de duração das músicas é maior nos Pássaros juninos, sendo o compasso binário o de maior de ocorrência em ambos o grupos. O número de compassos das composições do cordão são menores, sendo comum em certas músicas do Tangará haver a junção de duas a quatro peças de caráter contrastante para formar uma composição um pouco maior.

Nos dois grupos estudados com nos demais, há predominância do modo maior com 80% das músicas e a escolha do andamento rápido nas peças. O que reforça o caráter alegre e dinâmico dos espetáculos.

Quanto ao estudo dos gêneros musicais, verificamos ser a rumba e o mambo os mais usadas nos Pássaros Juninos para apresentação do balé. A marcha carnavalesca, a valsa e canção estavam presentes em todos aos grupos apresentados no concurso 2001.

Ficou comprovado durante nesta pesquisa que a música solo destaca a importância de determinados personagens, tanto nos Cordões com nos Pássaros Juninos, assim de maneira geral sobressaíram-se o caçador, a princesa ou a sinhá, o príncipe ou coronel, a fada, a índia favorita, o pajé e mãe de santo.

Tanto o Pássaro Tucano como o Cordão Tangará apresentaram uma tessitura monofônica em suas composições, com os instrumentos de metais fazendo a linha melódica junto com o cantor, não houve a presença de um acompanhamento harmônico, ficando para percussão a responsabilidade de manter o ritmo, caracterizar gêneros assim como quando o cantor não conseguia manter a tonalidade era acompanhando exclusivamente pelo percussionista. Todos as participações do coro foram feitas em uníssono por todos os grupos apresentados.

Os músicos profissionais tanto no Pássaros Juninos Tucano como no Cordão Tangará apresentaram a seguinte formação três músicos com instrumento de sopro, preferencialmente os metais e dois percussionista. Além dos músicos profissionais, temos a participação dos músicos amadores (brincantes) que reforçam a percussão.

A aprendizagem musical dos brincantes nos grupos selecionados é feita por imitação e está sob a responsabilidade do guardião. Assim como este comanda a banda de músicos.

Quanto a questão de tentarmos ligar os Pássaros Juninos a gêneros de teatro musicado com a ópera, opereta, zarzuela e outros, é possível quando detectamos a influência do Teatro Nazareno com seus diversos gêneros contagiando os produtores dos pássaros. O que faz sucesso na cidade é aproveitado no pássaro, como ocorre ainda hoje. O mesmo acontecendo

com a penetração de ritmos do momento que entram no repertório através do balé. Assim como as questões sociais, políticas e até assuntos de novelas são colocadas em cena através do quadro da matutagem.

Tendo em vista nossas limitações em face da amplitude do tema, pretendemos prosseguir em nossas pesquisas sabendo que como o Fênix os nossos Pássaros renascem sempre de suas cinzas, purificados pelo amor dos guardiões, de suas famílias e da comunidade dos brincantes que contam, cantam e recontam historias do imaginário amazônico.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. V. 1-3.

Maranhão, Antônio Carlos. Estrutura dos cordões de bichos e pássaros. In: *Folguedos populares do pará*. Pesquisa e gravação ao vivo em PCM Digital. Belém, Secretaria de Estado da Educação, 1990.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *O teatro que o povo cria*. Belém: Secult, 1997.

SALLES, Vicente. *Épocas do teatro no Grão-Pará ou apresentação do teatro de época.* Belém: UFPA, 1994.

Anexo 1 - Demonstrativo das músicas do Pássaro Junino Tucano. Belém, 2001.

Música	Nome	Tempo das músicas	Compasso	N.º de compasso	Tonalidade	Anda-mento Semínima	Gênero	Acompa-nhamento	Introdução	Personagem	Solo(S) Coro(C) Instrumental	Iracema Oliveira
1	Canto de apresentação	3’17’’	4/4	8	G	132	canção	A capela	não	todos	solo	sim
2	Hino do grupo	1’	2/4	58	G	152	Marcha carnavalesca	banda	sim	todos	coro	sim
3	Canto feiticeira	48’’	3/4	39	D	126	valsa	banda	sim	feiticeira	solo	
4	Canto da fada	21’’	4/4	18	Bϕ	80	canção	banda	sim	Fada	solo	
5	Canto da princesa	1’27’’	3/4	56	C	120	valsa	banda percussão	sim	Princesa	solo	
6	Balé maloca	37’’	2/4	8	C	96	Ostinato rítmo e melódico	banda	sim	Maloca	I	
7	Canto índia	56’’	4/4 e 2/4	24	E	84	recitativo	A capela banda	não	Índia	I e solo	
8	mambo	2’34’’	2/4	68	G	132	mambo	banda	sim	Balé	I	
9	Ponto ritual	2’11’’	2/4	12	C	80	4 pontos	percussão	não	Macumba	coro	sim
10	Rumba louca	1’56’’	2/4	32	F	132	rumba	banda	sim	Balé	I	
11	Canção caçador	52’’	2/4	16	F	152	canção	banda	não	caçador	solo	
12	Dueto matutos	1’10’’	3/4	46	E	132	valsa	banda percussão	sim	Matuto e cabo	dueto	
13	Dança da Farinhada	5’46’’	2/4	21	Em	144	baião	banda percussão	sim	matutos	Solo/coro	sim
14	Samba	1’46	2/4	22	C	100	samba	banda	sim	sambista	Solo	
15	Marcha despedida	3’03’’	2/4	33	Em	144	Marcha carnavalesca	banda	sim	todos	todos	sim

Anexo 2 - Demonstrativo das músicas do Cordão de Pássaro Tangará. Belém, 2001.

Música	Título	Tempo das músicas	Compasso	N.º de compasso	Tonalidade	Anda-mento Semínima	Gênero	Acompa-nhamento	Intro-dução	Personagem	Solo(S) Coro ©
1	Música de rua	1’12’’	2/4	40	C	139	Marcha Carnavalesca	banda	sim	_____	coro
2	Música de salão	1’48’’	2/4	33	Am	138	Marcha Carnavalesca	banda	não	_____	coro
3	Neste momento	1’00’’	3/4	33	G	120	valsa	percussão	sim	Amo	S e C
4	Os prados	41’’	2/4	32	G	140	canção de roda	banda	não	Camponês	S e C
5	Meu amo	45’’	2/4	16	Am/ G	80	canção	banda	não	Camponês	S e C
6	Canto D.Jussara	1’33’’	3/4	24	E	120	valsa	banda	não	Sinhá	solo
7	Gosto da minha profissão	43’’	2/4	18	C	92	marcha	banda	não	Caçador	S e C
8	Vou partir para campinas	51’’	2/4	18	C	132	marcha	banda	não	Caçador	S e C
9	Canto Mãe do mato	1’58’’	3/4	19	C	132	valsa	banda	não	Mãe do mato	S e C
10	Rumo a floresta	51’’	2/4	16	C	144	marcha	banda	não	Camponês	Solo
11	Citara	39’’	2/4	14	C	92	xote	banda	não	Maloca	coro
12	Marcha patrulha	57’’	2/4	30	F	138	marcha	banda	não	Cordão e maloca	coro
13	Não há tanta bravura	21’’	2/4	8	G	104	canção	banda	não	Cordão	coro
14	Agradecimento tribo	25’’	2/4	17	C	152	marcha	banda	não	Cordão e maloca	coro
15	Canto Feiticeira	1’47’’	3/4	45	D	120	valsa	percussão	não	Feiticeira	S e C
16	Andando de porta em porta	56’’	¾ e 4/4	24	Em	100 e 92	Valsa e canção	a capela banda	não	Caçador e coro	S e C
17	Canto pajé	50’’	6/8	30	____	____	Ponto-ritual	a capela	não	Pajé	Solo
18	Fora pajé	1’14’’	2/4 4/4 2/4	24	Am/F	100	canção	banda	não	cordão doutor	C e S
19	Agradecimento Doutor	37’’	2/4 e 4/4	32	E	144	marcha	banda	não	cordão doutor	C e S
20	Canto D. Gerusa	18’’	2/4	8	C	104	canção	banda	não	Gerusa	Solo
21	Canto dos Matutos	1’31’’	2/4	18	C	100	baião	banda	não	Cordão	Coro
22	Marcha de despedida	2’47	2/4	30	C	144	Marcha Carnavalesca	banda	sim	Cordão	Coro

A MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE ILÊ AIYÊ

Antonio Lourenço Filho
alfzig2002@yahoo.com.br

Resumo: Em Salvador, os blocos afro carnavalescos têm sido os principais criadores e divulgadores de simbologias componentes da identidade negra. Na Bahia a partir dos anos 70 ocorre um movimento de reafricanização do carnaval e neste contexto surge em 1974, o bloco afro Ilê Aiyê. Esse bloco tem a África como referencia fundamental de suas tradições, recriando significados que dão sustentação para a (re)construção de uma identidade que se estabelece principalmente através da preservação das raízes africanas e da ideologia estabelecida a partir delas. Assim, (re)atualizando e rememorando seus antepassados, é revigorado sentimentos de ancestralidade que constituem novos conceitos e comportamentos para os seus integrantes, manifestando suas particularidades identitárias que ganham voz, principalmente, através da fenômeno musical. O Ilê Aiyê utiliza a música como o seu principal instrumento de construção de identidade, relacionando-a com o desenvolvimento dos movimentos negros, onde através da reconstrução do passado se estabelece uma identidade étnica/cultural. O processo de construção de identidade no Ilê Aiyê tem a música como uma de suas principais ferramentas. A expressão musical se utiliza de aspectos da tradição que são manifestados nos princípios ideológicos do grupo e que formam a base para uma série de estratégias e atuações do Bloco. A partir das definições de identidade busco neste artigo analisar e discutir a construção da identidade dentro do bloco Ilê Aiyê, através da sua música, tendo como foco a manifestação musical, na qual se articulam letra, canto, ritmo, instrumentos, ideologia e tradição. Aspectos estes que caracterizam a construção identitária no Ilê Aiyê.

Para realização desse trabalho, foi desenvolvida fundamentalmente uma abordagem qualitativa de pesquisa. Para isso, utilizei instrumentos como à entrevista semi-estruturada; a observação participante durante ensaios e apresentações do bloco carnavalesco Ilê Aiyê. Como suporte realizei uma pesquisa bibliográfica na área da etnomusicologia e de outras áreas afins, o que me permitiu uma compreensão mais acurada da realidade, bem como a leitura e interpretação dos dados coletados. Dessa forma, a pesquisa bibliográfica, associada aos dados empíricos coletados na pesquisa de campo constituíram o eixo norteador das discussões e das análises apresentadas nesse trabalho. Assim, a pesquisa de campo tem como eixo central a coleta de dados relacionados diretamente à realidade do contexto estudado e das pessoas que nele se inserem.

O objetivo desse trabalho foi o de verificar como é constituída, através da música e com a música, a identidade no Ilê Aiyê, e como isso é construído a partir das inter-relações com a ideologia e a tradição do Bloco.

A partir da percepção do fenômeno musical no Ilê Aiyê, com toda a complexidade em seu entorno, percebi que para realizar um estudo significativo e contextualizado com a realidade daquela manifestação seria fundamental buscar uma imersão antropológica naquela realidade. Somente assim seria possível compreender não só a estrutura musical, mas toda a gama de significados que constitui aquela cultura. Dessa forma, busquei um embasamento teórico em autores que me permitissem, como ponto de partida, compreender as dimensões ideológicas e tradicionais que constituem a identidade no Ilê Aiyê, favorecendo um entendimento holístico daquele universo cultural que eu buscava compreender, tendo a música como centro das minhas atenções.

O bloco Ilê Aiyê

O Ilê Aiyê tem a África como referência fundamental de suas tradições, recriando significados que dão sustentação para a (re)construção de uma identidade que se estabelece principalmente através da preservação das raízes africanas e da ideologia estabelecida a partir delas. Assim, (re)atualizando e rememorando seus antepassados, é revigorado sentimentos de ancestralidade que constituem novos conceitos e comportamentos para os seus integrantes, expressando seu orgulho em ser negro e manifestando suas particularidades identitárias que ganham voz, principalmente, através da fenômeno musical. 1. A origem do Bloco e sua ligação com a África.

As tradições africanas nas manifestações afro-brasileiras

A tradição africana, com seus elementos característicos, constitui a principal referência para os integrantes do Ilê Aiyê. A África foi e é, fonte inspiradora para ações e pensamentos que acompanham o Bloco desde as suas origens. Cumpre notar, no entanto, que a "África", assim como a "tradição africana" abordada pelo Bloco, segundo minha visão, não diz respeito necessariamente à situação histórica concreta da África contemporânea, e sim a um entendimento simbólico de uma africanidade calcada num mito fundador e unitário. Assim, no Ilê Aiyê é a partir do imaginário que remonta valores, costumes e tradições dos antepassados africanos, que se constrói uma nova perspectiva identitária para um grupo de negros que, na atualidade, luta pela sua inserção social.

Em Salvador, os blocos afro têm sido os principais criadores e divulgadores de simbologias componentes da identidade negra. "O movimento de reafricanização do carnaval baiano ocorre a partir dos anos 70, onde pode ser observado verdadeiras tribos afro-baianas,

ostentando nomes [...] iorobunos: Ilê Aiyê, Araketu, Olorum Babá Mi, Malê Debalê, [...]" (RISÉRIO, 1981, p. 16).

"A origem mais profunda do Ilê Aiyê na fala de seu Presidente e fundador Antônio Carlos dos Santos Vovô, é a Mãe África em busca de uma nova forma de viver" (ILÊ AIYÊ, 1996, p. 43). A relação com a África é, então, manifestada no Bloco em diferentes situações, comportamentos, adereços e outros componentes que fazem parte do seu universo.

Na música, a relação com a África está presente nas características dos instrumentos, nos ritmos e também nas letras das canções. É possível verificar claramente essa relação numa breve análise das músicas. Em Remanescente demarcador de espaços, lugares, canção dos compositores Juraci Tavares e Luis Bacalhau, é feita a seguinte referência: "[...] sou Ilê Aiyê, resisto / Vovó África nos deu a resistência, a trajetória / [...] minha nacionalidade Zaire-Angola / meus ancestrais afro-angolanos/ pais e avós africanos [...], Liberdade Ilê Aiyê/ Remanescente Curuzu / Nossa mãe África, mãe Angola, pai Bantu".[1] Em uma outra canção, dos compositores Zenilton Ferraz, Jorge Garcia e Narcizinho, a letra referencia a África como a condutora da própria manifestação musical, afirmando: "[...] Africana é a nação / Que conduz o meu cantar [...]".[2] Em Referência Quilombola[3], dos compositores Adailton Poesia e Valter Farias,a África é saudosamente lembrada, assim diz a letra: "[...] Salve África, Mãe África que saudade de você [...]".

Da mesma forma que as canções os relatos de integrantes do Bloco evidenciam como valores da África são transferidos para a realidade dos negros no Brasil e como o Ilê Aiyê particulariza o seu espaço a partir da rememoração do mundo africano. Este fato pode ser confirmado na perspectiva de Clêmerson Correia, educador da Band'Erê e percussionista do Bloco, ao afirmar que: "O Ilê é um bloco que é inspirado [...] nas tradições africanas [...], assim, [...] a Liberdade [o bairro] é um pedaço da África [...]"[4]

Patricia Chagas, enfatiza a importância da África para a recriação de manifestações afro-brasileiras. Segundo a autora, esse fato pode ser percebido em várias esferas da nossa cultura:

> Na música, a África mítica está presente nas composições do samba, da MPB, e também dos blocos afro e afoxés. [...] Na esfera da religião, também ocorre um movimento de reafricanização que recria as relações simbólicas

[1] Canção: *Remanescente demarcador de espaços, lugares;* dos compositores Juraci Tavares da Silva e Luis Bacalhau – ano de 2000.
[2] Canção: *Resistência Viva* dos compositores Zenilton Ferraz, Jorge Garcia e Narcizinho – ano de 2003.
[3] Canção: *Referência Quilombola* dos compositores Adailton Poesia e Valter Farias – ano de 2002.
[4] Entrevista concedida ao autor, por Clêmerson Correia, percussionista do Ilê Aiyê,em 09 de setembro de 2003.

> entre o Brasil e a África. Na Bahia, este movimento é liderado por Mãe Stella de Oxóssi, do Ilê Axé Opô Afonjá, que defende o rompimento com o catolicismo e a dissociação entre os orixás e os santos católicos, como parte da estratégia de reafricanizar e purificar o candomblé (CHAGAS, 2001, p. 27-28).

É notória a importância e a influência das religiões africanas, em manifestações musicais características dos afro-descendentes, seja na própria essência do culto, seja pelo empréstimos e reapropriações ritualísticas oriundas da cultura africana.

Buscar um reencontro com tradições africanas é considerado, por afro-descendentes, como de vital importância para o desenvolvimento dos movimentos negros, onde através da reconstrução do passado se estabelece uma identidade étnica/cultural contextualizada com a essência do ser negro na atualidade.

A origem do Bloco Ilê Aiyê

O Ilê Aiyê, segundo seus integrantes e fundadores, nasceu no terreiro de candomblé.[5] Esse fato, de grande importância para o Bloco, é constantemente divulgado nas entrevistas, nos shows e nos diversos materiais produzidos pelo Ilê Aiyê (ILE AIYÊ, 1996, p. 43).

Mesmo sendo a religião determinante para o surgimento do Bloco, e para a constituição da tradição e ideologia, que estão na base desse, existiram também outros fatores que o influenciaram e determinaram o surgimento do Ilê Aiyê. Dentre esses fatores posso destacar o interesse de brincar o carnaval e a necessidade de buscar uma representação política para os negros. Inconformados com a constante discriminação racial/social e devido ao surgimento dos movimentos negros internacionais, os jovens negros do bairro do Curuzu/Liberdade, decidiram fundar um bloco só de negros. Assim nasceu, em 1974, o Ilê Aiyê, e "pela primeira vez desfilava na avenida um bloco afro, cuja característica principal era a exaltação do jeito negro de ser" (ILÊ AIYÊ, 1999, p. 7).

Ao falar sobre o nascimento do Ilê Aiyê, Antonio Risério enfatiza a influência dos blocos afro no carnaval baiano, acreditando que, sem perder a sua dimensão nacional, "o carnaval baiano vem passando por uma grande mudança, desde meados da década de 70 [...]. Mais precisamente, o carnaval vem experimentando um processo de 'reafricanização'" (RISÉRIO, 1981, p. 16). Esse movimento, de valorização identitária do ser negro que se fortalece a partir da década de 70, tem o Ilê Aiyê como um dos principais propulsores, "um bloco composto exclusivamente por negros, todos vestidos em trajes 'tipicamente africanos'"

[5] Exemplo dessa convicção foi confirmada em entrevista concedida ao autor por Dayse Barreto, dançarina do Ilê Aiyê, em 11 de junho de 2003.

(CHAGAS, 2001, p. 98) que, através de suas canções exaltava, o valor de sua raça e de suas tradições.

Ilê Aiyê: o significado do nome

Quanto ao significado do nome, segundo Luana Correia integrantes do Ilê Aiyê "[...] Ilê Aiyê, significa Casa de Negro. Nosso Ilê, nossa casa, nossa identidade"[6].. Para o compositor Juraci Tavares, o Bloco significa um grande abrigo para os seus associados, e cita: "[...] o Ilê Aiyê é o grande guarda-chuva preto em que ele consegue proteger. Mas, quando falo do ponto de vista da proteção, não é do domínio, mas da proteção. Ele consegue abrigar as diversas cores e etnias [...]"[7]. Assim, o significado do nome, para os seus integrantes, vai além da mera tradução, representando todo um ideal e uma identidade específica do Ilê Aiyê.

O candomblé no contexto do Ilê Aiyê

Como já mencionei anteriormente, o Ilê Aiyê apresenta, no seu cotidiano e na sua base ideológica, uma forte ligação com o candomblé. Essa religião é de suma importância para o Bloco, Kim Butler (2000), destaca a relevância do candomblé para a tradição e para a construção identitária do negro, segundo a autora o "[...] candomblé propicia uma infra-estrutura para a recriação de uma identidade africana e a fundação de um mundo baseado na África que continua a florescer e crescer a partir do começo do século XX"[8] (BUTLER, 2000, p. 47, tradução minha). Esta autora enfatiza a importância do candomblé como fator de recriação da identidade afro. Nessa mesma perspectiva, Peter Fry, afirma que: "[...] o Candomblé, a Umbanda e a Macumba são formas de 'resistência cultural' através das quais os negros mantêm sua identidade. [...] As religiões afro-brasileiras são vistas como extensões da África no Brasil [...]" (FRY, 1988, p. 14).

Essa função do candomblé, como fator de constituição identitária dos afro-descendentes, é relatada e reafirmada pelos integrantes do Ilê Aiyê que enfatizam que o Bloco nasceu num terreiro de candomblé, no Ilê Axé Jitolu. Neste terreiro a mãe de santo é a Mãe Hilda, mãe biológica do presidente do Ilê Aiyê, Vovô[9]. Dessa forma, a primeira "sede" do Bloco era localizada no próprio terreiro de candomblé. Mãe Hilda falando sobre o Bloco enfatiza: "[...] é uma instituição muito importante para o Brasil e que está ligada a esta casa. É

[6] Entrevista concedida ao autor, por Luana Correia, em 23 de maio de 2003.
[7] Entrevista concedida ao autor, por Juraci Tavares, em 22 de janeiro de 2003.
[8] "[...], candomblés provided the infrastructure for the re-creation of African identity and the foundation of an African-based world that continues to flourish even at the dawn of the twenty-first century".
[9] Entrevista concedida ao autor por Dayse Barreto, dançarina do Ilê Aiyê, em 11 de junho de 2003.

a primeira instituição brasileira a mostrar a identidade negra e que nasceu desta casa" (ILÊ AIYÊ, 1997, p. 24).

Mãe Hilda enfatiza que o Ilê Aiyê, ao realizar os seus diversos projetos educativos, entre eles a Escola da Mãe Hilda e a Band'Erê, está desenvolvendo princípios similares aos do candomblé, quais sejam o culto e respeito à religião, e o conhecimento e valorização de elementos da tradição dos afro-descendentes. A partir da fundação dessas escolas, o Bloco passou a ter uma atuação social mais significativa, valorizando, desenvolvendo e construindo uma base ideológica que vem consolidando características identitárias que particularizam os negros da comunidade Ilê Aiyê frente aos demais integrantes da sociedade em Salvador.

A influência do candomblé para o Ilê Aiyê é enfaticamente incorporada nas músicas, que se utilizam de letras, ritmos, e outros aspectos musicais oriundos do candomblé para a caracterização de sua expressão musical.

Assim, após abordar estes aspectos, fica evidente que para compreender as tradições, a ideologia e suas inter-relações definidoras da identidade do Bloco, é de suma importância compreender o significado do candomblé para esse contexto cultural/musical.

O conceito de identidade

A identidade, segundo Stuart Hall (2001), localiza o indivíduo "[...] em processos de grupo e nas normas coletivas, [...] os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; [...]". (HALL, 2001, p. 31). Conseqüentemente, a construção da identidade está submetida aos processos coletivos e, portanto, dessa forma deve ser percebida. Por essa direção, através do convívio entre as pessoas de determinado grupo, do conhecimento e entendimento de suas relações, normas e demais aspectos do seu dia-a-dia, é que se pode entender sua constituição identitária.

Pensando especificamente, num enfoque musical, é possível perceber que a antropologia tem fornecido uma base substancial para a etnomusicologia. Pela abordagem dessa área de estudo, aspectos da identidade cultural/musical de um determinado contexto são pensados e analisados a partir de uma investigação que tem a música como referência central para uma compreensão e interpretação mais ampla da cultura.

Dentro da etnomusicologia é possível perceber uma crescente preocupação no que concerne ao entendimento da questão da identidade a partir de seus aspectos culturais, mas concebidos com base nos elementos de sua expressão e caracterização musical. Em suma, ao se compreender a identidade musical de um determinado grupo, com suas características

estruturais, ritualísticas, conceituais, comportamentais, dentre outras, é possível conceber aspectos identitários da manifestação cultural como um todo, que são refletidos, reafirmados e veiculados a partir da música.

A construção da identidade

Como venho enfatizando no decorrer desse trabalho, o processo de construção de identidade no Ilê Aiyê tem a música como uma de suas principais ferramentas. A expressão musical se utiliza, então, de aspectos da tradição que são manifestados nos princípios ideológicos do grupo e que formam a base para uma série de estratégias e atuações do Bloco.

Busco aqui analisar e discutir a construção desse aspecto dentro do Ilê Aiyê, entendendo suas características gerais nas definições do Bloco para dimensionar essa perspectiva, ampla, para os processos de construção identitária que fomenta a formação básica para a tradição e ideologia que fazem do Ilê Aiyê, muito mais que um bloco carnavalesco, um lugar privilegiado para a construção identitária do negro.

Para o músico Bira Reis, um dos participantes pioneiros do bloco Olodum, o Ilê Aiyê foi o primeiro bloco afro a mudar o pensamento vigente na sociedade baiana na década de 70. O músico afirma que ao homenagear a África os integrantes do Ilê Aiyê deram uma conotação ideológica, política e social ao seu trabalho[10]. Desta forma, o grupo criou uma identidade afro-baiana através de valores culturais refletidos em suas vestimentas, penteados, ritmos, na utilização de instrumentos (somente de percussão), temas das canções e em todos os demais adereços. O uso destes elementos, hoje, caracteriza o que é o Ilê Aiyê, e sua utilização remonta uma africanidade idealizada positivamente, tendo para os seus integrantes um significado de liberdade e de valorização do seu ser, ser humano, ser negro.

Estudos da área de etnomusicologia têm apresentado diferentes perspectivas que constituem a formação de identidades, em distintos grupos étnicos, a partir da música. Em uma análise geral de abordagens que compreendem o amplo universo da etnomusicologia, pudemos perceber como a música está diretamente relacionada à construção e manifestação identitária em muitas culturas.

Wong (1997), num estudo sobre a música chinesa, afirma que "a música tem sido tradicionalmente tratada como um dos fenômenos que faz parte da vida"[11] (WONG, 1997, p. 90). Nesse sentido, a manifestação musical determina e abarca aspectos que constituem a

[10] Entrevista concedida ao autor por, Bira Reis em 24 de agosto de 2002.
[11] "Music has traditionally been treated as one of the component phenomena that make up environment for living."

essência de formas de viver do homem, bem como a relação desse com o seu meio ambiente, social e cultural. Assim a música não só é veículo de construção da identidade, mas, também, determina e expressa o que é um indivíduo, um grupo ou cultura.

Avalio a constituição identitária no Ilê Aiyê, onde fugindo dos padrões estabelecidos, unilateralmente, pela sociedade, os negros buscaram novas configurações identitárias, que pela música – e a partir dela – desvelaram aspectos, ideais e valores da tradição dos afro-descendentes, que são refletidos nas formas de ser, agir e pensar da comunidade do Bloco Ilê Aiyê.

Arroyo (1999), em um trabalho diretamente relacionado com a realidade dos afro-descedentes em contexto brasileiro, enfoca aspectos da música no Congado. A autora busca compreender não só como a música age na construção identitária, mas também como as características da performance musical refletem a identidade de um grupo. Arroyo acredita que no Congado de Minas Gerais os "batidos" rítmicos organizam uma série de aspectos sociais relacionados aos grupos, como suas identidades sociais, culturais e de gênero, dentre outras. Afirma ainda que o "fazer música [nos ternos de congado] parece trazer implícita a necessidade de diferenciá-los, de reforçar suas identidades perante os outros grupos" (ARROYO, 1999, p. 121). Essa realidade se aproxima do universo musical do Ilê Aiyê, onde música, tradição, ideologia, identidade, sociedade e cultura se inter-relacionam em uma construção holística do fenômeno musical.

Em distintos contextos culturais fica evidente que "a música opera em termos altamente simbólicos como agente de forte coesão social e atua como um dos fatores mais significativos da construção de identidade, seja em relação à classe social ou à identidade étnica ou cultural" (BÉHAGUE, 1999, p.40). Para Béhague, a música religiosa afro-baiana atua de forma significativa na construção da identidade contemporânea no contexto do movimento negro de Salvador.

Através da bibliografia consultada e do trabalho de campo desenvolvido no Ilê Aiyê, pude constatar que a identidade é acima de tudo um processo em constante construção, que cria e recria, a partir da tradição africana e dos valores ideológicos, características que definem e contextualizam os afro-descentes na realidade atual. Ou seja, no Ilê Aiyê há um processo que busca no passado, em suas origens, o alicerce para construir a identidade do presente.

O carnaval

Vovô, em entrevista concedida a Antonio Risério, ao falar sobre o carnaval afirma: "[...] a nossa mensagem maior [...] é a festa, o espetáculo. Eles [os Movimentos Negros] se reúnem e não fazem nada, e nós, através do Ilê Aiyê e do carnaval, sem fazer discurso nenhum, já conseguimos modificar muita coisa por aqui" (RISÉRIO, 1981, p. 85). Assim fica evidente como o ritual carnavalesco do Ilê Aiyê utiliza a música como sua principal voz, pois através desse fenômeno, com todas as suas relações contextuais, se concretiza uma mudança no meio social, enfatizada orgulhosamente por Vovô, retratando a convicção de toda a comunidade envolvida na performance musical do Ilê Aiyê, em suas diferente dimensões.

A música

O que reforça a importância do ritmo no Bloco é o fato de que o acompanhamento da letra das músicas se dá somente através de instrumentos de percussão, não sendo utilizados instrumentos harmônicos ou melódicos. A utilização de instrumentos de percussão em detrimento de instrumentos melódicos vem "do fato" de que na África mítica a tradição musical enfatiza os aspectos rítmicos, isto é, segundo os integrantes do Bloco os instrumentos utilizados pelos africanos são basicamente instrumentos percussivos. Através deste pensamento enfatiza-se a "tradição" africana e desta forma a construção de uma identidade própria do Ilê Aiyê

Mas, como citam Grosvenor Cooper e Leonard Meyer, "estudar ritmo é estudar tudo da música". Assim, para os integrantes do Bloco, o ritmo é o grande atrativo, principalmente pelo seu aspecto lúdico. Estes autores acima citados complementam que: "[...] ritmo tanto organiza, quanto é ele próprio organizado por todos os elementos que criam e modelam processos musicais"[12] (COOPER e MEYER, 1980, p.1, tradução minha).

Conclusão

De uma maneira geral o bloco afro Ilê Aiyê vem alcançando ao longo da sua trajetória, principalmente através de sua música que é identitáriamente caracterizada pelas tradições e ideologia dos afro-descedentes, um espaço cultural, social e político para os negros na sociedade de Salvador. Certamente, as conquistas relacionadas a esses aspectos têm

[12] "To study rhythm is to study all of music. Rhythm both organizes, and is itself organized by, all the elements which create and shape musical processes. – (COOPER, Grosvenor e MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music.* London: The University of Chicago Press, Ltd. 1980.

inúmeras vertentes e muitos adeptos, mas o Ilê Aiyê pode ser apontado, na atualidade, como uma das grandes vozes que defendem um espaço sócio-político para o negro, onde esse possa ser negro, tendo os seus aspectos culturais (re)construídos, preservados, resgatados e valorizados.

A relação entre tradição/ ideologia/ identidade com a questão musical fica clara em muitos aspectos. Antes, porém, enfatizo novamente que música não é somente o evento sonoro, mas sim, como propõe Merriam, som, comportamento e conceito. Utilizando esta premissa, a música no Ilê Aiyê não pode ser desvinculada das inter-relações com os aspectos sociais e culturais que a cercam. A música representa, para os seus integrantes, além do lado lúdico, principalmente na percussão, vinculações com a identidade de pertencer ao Ilê Aiyê, com a ideologia do Bloco e, conseqüentemente, com a manutenção da tradição. Sem dúvida a música representa para os integrantes do Bloco um dos mais fortes argumentos de afirmação ideológica e de construção da identidade.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical:* um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BÉHAGUE, Gérard. Expressões musicais do pluralismo religioso afro-baiano. *Brasiliana*, Revista da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 1, jan. 1999.

BUTLER, Kim D. *Freedoms given, freedoms won*: afro-brazilians in post-abolition. São Paulo e Salvador. 2. ed. New Jersey: Rutgers Universsity Press. 2000.

CHAGAS, Patricia de Santana Pinho. *Em busca da mama África*: identidade africana, cultura negra e política branca na Bahia. 2001. 319 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.

FRY, Peter. *Para inglês ver*: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

ILÊ AIYÊ.*Caderno de Educação do Ilê Aiyê*: a força das raízes. Salvador: CEAO/UFBA, v. 4, dez.1996.

_____. *Caderno de Educação do Ilê Aiyê*: revolta dos Búzios-200 anos. Salvador: CEAO/UFBA, v. 7, 1999.

RISÉRIO, Antonio. *Carnaval ijexá*: notas sobre os afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

WONG, Isabel K. F. The music of China. In: NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

A MÚSICA NA UMBANDA

Mackely Ribeiro Borges
mackely@ig.com.br

Resumo: A proposta desta pesquisa, em andamento, tem como objetivo principal discutir o papel da música da Umbanda no contexto da cidade de Salvador-Bahia. A Umbanda, religião brasileira surgida no Rio de Janeiro, vem conquistando vários adeptos, tanto pela capacidade da religião se adaptar ao meio social inserido (agradando a ricos e pobres) quanto pela identificação dos praticantes com as entidades cultuadas, sendo praticada principalmente nos grandes centros urbanos. Há no seu culto uma fusão de elementos de várias procedências e naturezas diversas que se fundem, dando-lhe um caráter nacional. Apresenta características próprias, suas canções, danças, oferendas, trabalhos, representando um papel importante na vida religiosa das pessoas que a praticam. A música está presente em grande parte das cerimônias e funciona como um elo de ligação importante no culto propiciando melhor que qualquer outra linguagem as nuances afetivas dos participantes, por isso mesmo se prestando à intermediação entre os homens e as entidades. Os pontos cantados, ensinados pelas próprias entidades, evocam em forma de pequenas histórias ou orações mensagens variadas e são responsáveis por determinar o encaminhamento vibratório do culto assim como difundir valores e normas de comportamento através da participação nos rituais. A partir dos dados coletados no trabalho de campo e da revisão da literatura disponível pretende-se discutir, à luz da etnomusicologia, a importância da música no culto, sua função e sua relação com o contexto.

A proposta desta pesquisa, em andamento, tem como objetivo principal discutir o papel da música na umbanda no contexto da cidade de Salvador - Bahia.

A umbanda é a primeira religião formada no Brasil. Surgiu no Rio de Janeiro na década de 1920, e na mesma cidade se consolidou através da criação da Federação Espírita de Umbanda em 1939, e mais tarde, em 1941, com a realização do primeiro Congresso Nacional Umbandista que tinha como objetivo de estudar a religião e codificar seus ritos.

O culto umbandista apresenta uma fusão de muitos elementos com origens nas culturas negra, indígena e européia. O culto aos orixás e a entidade do preto-velho como representação do escravo africano marcam a presença negra. Da cultura indígena encontramos, a figura do caboclo, como uma das principais entidades da umbanda, e a utilização de ervas e elementos da natureza para fins terapêuticos. A presença de elementos da religião católica e do kardecismo marcam a cultura européia. A religião católica se faz presente através dos santos católicos e de Jesus Cristo. Do kardecismo temos a prática da

caridade por meio da mediunidade e a divisão dos espíritos em linhas e falanges, no qual os espíritos são divididos de acordo com a origem étnica e o estágio de evolução espiritual.

Segundo Renato Ortiz (1999), na umbanda ocorreu o movimento de "embranquecimento", no qual, as crenças afro-brasileiras bebem do kardecismo e o "empretecimento", movimento em sentido contrário em que uma parte das correntes kardecistas se apropriam das práticas afro-brasileiras. Esta fusão de elementos de diversas naturezas dá a umbanda o seu caráter nacional que também reflete as características dos praticantes como nos diz Prandi: "Somos europeus, africanos, indígenas, turcos, ciganos. Somos cristãos e espíritas. Acreditamos nos santos católicos e nos orixás" (PRANDI, 1996, p. 63).

Este sincretismo presente na formação e prática da umbanda conquistou muitos adeptos, tornando-se uma religião muito praticada nos grandes centros urbanos. Segundo Souza (2001), a umbanda possui uma grande capacidade de adaptação ao meio social em que se insere, agradando tanto às classes mais pobres que procuram soluções para os problemas materiais, quanto às classes médias que procuram terapias com a finalidade de aliviar as dores do corpo e da alma.

Outro aspecto que determina a conquista de grande número de adeptos, é a identificação dos praticantes da umbanda com as entidades cultuadas. Muitos estudiosos como Prandi (1996), Serra (2001) e Negrão (1989) dividem as entidades em duas linhas: a linha da direita e a linha da esquerda. Ortiz (1999) divide o panteão umbandista em espíritos de luz e espíritos das trevas. Sobre esta classificação Ortiz esclarece:

> Esta divisão corresponde à concepção cristã que estabelece uma dicotomia entre o bem e o mal; enquanto os espíritos de luz trabalham unicamente para o bem, os exus, em sua ambivalência, podem realizar tanto o bem quanto o mal, mas representam, sobretudo a dimensão das trevas (ORTIZ, 1999, p. 71).

Este fator desperta o que chamamos de relativização, isto é, na umbanda o bem e o mal não são conceitos estanques. A respeito disto Serra afirma:

> O bom e o ruim se aproximam muito, se misturam, tornando necessárias estratégias alternativas para lidar com as coisas situadas entre um e outro marco de valor. Nesta perspectiva, há que aderir ao bem, mas não se pode ignorar o mal. (SERRA, 2001, p. 248).

Este relativismo entre o bem e o mal é um dos fatores importantes na forte identificação entre os praticantes e as entidades cultuadas, pois gera uma humanização destas

entidades. Desta forma, os praticantes se identificam com estes espíritos, que apesar de habitarem o plano espiritual, são passíveis de erros e acertos.

As principais entidades na umbanda são: os caboclos, os pretos-velhos e as crianças pelo lado direito, e os exus e pombagiras (versão feminina de exu) pelo lado esquerdo.

Os caboclos são os espíritos dos antepassados indígenas. Representam força, vitalidade e juventude. O comportamento dos médiuns ao incorporar o caboclo reforça estas características através da postura ereta, cabeça erguida, movimentos rápidos e gritos de saudação. Sua função dentro do culto está voltada ao atendimento ao público e a coordenação do trabalho dos pretos-velhos. Os caboclos também estão presentes em alguns tipos de candomblés, como o candomblé de caboclo.

Os pretos-velhos são os espíritos dos antigos escravos africanos. Representam a velhice e a fragilidade. Sua figura na umbanda representa o trabalho, são eles os responsáveis por grande parte dos atendimentos prestados ao público. A postura curvada, os movimentos lentos e a voz rouca são comportamentos encontrados nos médiuns no momento da incorporação dos pretos-velhos.

As crianças representam a infância e trazem uma idéia de inocência e pureza. Ao incorporar uma criança, o espírito infantil aflora, o médium reproduz alguns comportamentos como engatinhar, chupar o dedo ou chupeta, brincar e imitar voz de criança. Como as crianças são seres em formação, esta condição não permite que elas atuem diretamente no atendimento ao público. Sua função está associada a alguns ritos de purificação como "limpar" o terreiro depois de algum trabalho "pesado" realizado por um exu.

Os exus são os espíritos que representam os homens de baixos valores morais ou aqueles que pertencem às camadas inferiores da sociedade. Seu comportamento é muito característico, são agressivos e geralmente provocam os freqüentadores com xingamentos.

As pombagiras são a versão feminina do exu. São representações de prostitutas ou de mulheres com comportamentos considerados fora dos padrões sociais. Apesar destas características elas são muito procuradas por aqueles que buscam resolver problemas de âmbito amoroso, como relacionamento afetivo e sexual. A respeito da pombagira, Prandi ressalta que:

> a concepção mais generalizada de Pombagira é de que se trata de uma entidade muito parecida com os seres humanos. Ela teria tido uma vida passada que espelha certamente uma das mais difíceis condições humanas: a prostituição. Mas é justamente essa condição que permitiu a ela um total conhecimento e domínio de uma das mais difíceis áreas da vida das pessoas comuns, que é a vida sexual e o relacionamento humano fora dos padrões

> sociais de comportamento aceitos e recomendados. Assim, acredita-se que Pombagira é dotada de uma experiência de vida real e muito rica que a maioria dos mortais jamais conheceu, e por isso seus conselhos e socorros vêm de alguém que é capaz, antes de mais nada, de compreender os desejos, fantasias, angústias e desespero alheios. (PRANDI, 1996, p.158-159).

Na umbanda, além das entidades existem os orixás, porém, diferente do candomblé e de outras religiões afro-brasileiras, eles não participam diretamente da relação entre mundo espiritual – mundo material. Apesar de ocuparem o posto mais alto da religião umbandista, sua função está restrita a coordenar o trabalho realizado pelas entidades e a sua presença está em forma de vibração que organiza as atividades do terreiro.

A forte identificação dos praticantes com as entidades cultuadas estão relacionados a origem destes espíritos. Temos de um lado uma origem de caráter histórico e de outro baseado na realidade brasileira, no qual as entidades transformam os personagens típicos do cotidiano popular em símbolos.

O caboclo e o preto-velho representam os fundadores da sociedade brasileira. Mas, porque existe uma identificação entre estas duas entidades e os adeptos dos grandes centros urbanos, que a primeira vista parecem tão distantes? Para Ortiz (1999) isto se explica porque o caboclo não representa realmente a raça indígena, mas sim a imagem que a sociedade quer que ele seja, isto é, o índio forte, que lutou contra o domínio português e que preferiu lutar a ser escravizado.

No caso do preto-velho, representante do antepassado africano, existe a imagem contrária do caboclo no imaginário popular, visão esta principalmente formada na história escrita. Nesta idealização, o negro de certa forma não lutou contra a escravidão e aceitou o sistema escravocrata, então para ser aceito "não tem alternativa senão a de aceitar a única imagem positiva que a sociedade lhe oferece: a humildade". (ORTIZ, 1999, p. 74)

Os exus e pombagiras são resultados do cotidiano da sociedade brasileira, além deles existem outras entidades como o marinheiro, o cigano, o oriental e o baiano, que ganharam destaque na umbanda praticada em São Paulo. Souza (2001) ressalta que a umbanda ganhou força neste Estado nas décadas de 1950 e 60, período de grandes migrações, sobretudo de imigrantes nordestinos.

> O baiano representa a força do fragilizado, o que sofreu e aprendeu na "escola da vida" e, portanto pode ajudar. O reconhecido caráter de bravura e irreverência do nordestino migrante parece ser responsável pelo fato de os baianos terem se tornado uma entidade de grande freqüência e importância nas giras paulistas nos últimos anos (SOUZA, 2001, p. 309).

Assim como em São Paulo, a umbanda na Bahia parece ter incorporado novos elementos em seu culto, principalmente pela grande presença do candomblé na cultura baiana, o que parece de certa forma ter influenciado a umbanda. Estas diferenças em relação a umbanda do Rio de Janeiro, bem como os elementos que foram incorporados também estão sendo objetos de estudo nesta pesquisa.

A música está presente durante a maioria dos cultos, chamados giras. A música funciona como um elo de ligação entre os médiuns, o público e as entidades. Os cânticos (chamados de Pontos) são evocações em forma de pequenas histórias ou orações, que expressam uma mensagem, emoção, sentimento e fé. Os pontos são ensinados pelas próprias entidades, e são responsáveis por determinar o encaminhamento vibratório do culto, assim como difundir valores e normas de comportamento através da participação nos rituais.

Os pontos também retratam as características das entidades. Neste caso podemos destacar os pontos de caboclo que geralmente falam do ambiente indígena como as matas, mar, cachoeira, e os pontos de preto-velho que fazem referência ao trabalho e ao sofrimento da escravidão.

Nos exemplos a seguir, podemos observar as características descritas acima no texto de dois pontos:

Ponto de saudação ao Caboclo

Oh meu caboclo, que mata é a sua,
Oh meu caboclo, que mata é a sua,
Mas que mata é a sua,
A de lá, ou a de cá
Aonde pia a cobra, também canta o sabiá,
Tu és caboclo, és da tribo do guará,
Veio cá na minha terra.
Os filhos descarregá.

E neste outro exemplo, o texto de um ponto de Preto velho:

Ponto de Pretos-velhos

Preto-velho ta quebrado
De tanto trabalhá
Preto-velho está cansado
De tanto curimbár
Firma ponto, risca pemba
Que é longa a caminhada
Quem tem fé, tem tudo
Quem não tem fé, não tem nada.

Nestes dois exemplos, podemos observar como os textos dos pontos estão diretamente relacionados à representação destas entidades no culto.

Encontramos uma vasta literatura sobre umbanda, mas, sob o ponto de vista da antropologia e publicações feitas pelos próprios praticantes, deixando de lado as questões relativas á música. Desta forma pretendemos levantar algumas questões: Qual a função da música? Como a música funciona na interação entre os praticantes e as entidades? Quais as relações entre os elementos musicais, os textos, e as entidades? Quais os aspectos estão presentes na música? Como o bem e o mal são retratados através da música? Se retratar, como isto pode ser observado? De que formas a humanização das entidades está representada nas músicas? Que elementos foram incorporados a umbanda na Bahia?

A partir dos dados coletados na pesquisa de campo e da revisão da literatura disponível pretendemos discutir, sob o ponto de vista da etnomusicologia, estas e outras questões referentes à importância da música no culto umbandista, bem como sua função e sua relação com o contexto.

Referências bibliográficas

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil.* São Paulo: Edusp/ Pioneira, 1972.

CONCONE, Maria Helena Villas Boas. Caboclos e pretos-velhos da umbanda. In: *Encantaria Brasileira*: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p. 281-303.

FONSECA, Eduardo. *Candomblé*: a dança da vida um estudo antropológico sobre afiliação às religiões afro-brasileiras. Recife: Editora Massangana, 1999.

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

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Magia e religião na umbanda. *Revista USP*, São Paulo, nº 31, p. 76-89, mar/mai. 1989.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. *Entre a cruz e a encruzilhada*: formação do campo umbandista em São Paulo. São Paulo: Edusp, 1996.

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

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro.* 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PRANDI, Reginaldo. *Herdeiras do Axé*: sociologia das religiões afro-brasileiras. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SERRA, Ordep. No caminho de Aruanda: A umbanda candanga revisitada. *AFRO-ÁSIA*, São Paulo, n º 25-26, p.215-256, 2001.

SERRA, Ordep. *A umbanda em Brasília, dois estudos afro-brasileiros.* Salvador: Editora UFBA, 1988.

SOUZA, André Ricardo de. Baianos: novos personagens afro-brasileiros. In: *Encantaria Brasileira*: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Pallas, 2001. p.281-303.

A NOVENA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA: UM ESTUDO CONTEXTUALIZADO DA PRÁTICA MUSICAL

Barbara Brazil Nunes
babi@ufba.br

Pablo Sotuyo Blanco
psotuyo@ufba.br

Resumo: Dentro do marco do projeto "O Patrimônio Musical na Bahia: séculos XVII a XX. 1a Etapa – Música das Novenas em Salvador" orientado pelo Professor Pablo Sotuyo Blanco – Pesquisador PRODOC-CAPES no PPGMUS-UFBA – definimos como atividade do meu plano de trabalho (entanto bolsista PIBIC-UFBA 2003-2004), o estudo detalhado da novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia, propondo identificar os aspectos próprios da prática musical (tanto diacrônica quanto sincronicamente) devidamente contextualizados. Tais aspectos incluem as funções e inter-relações dos protagonistas envolvidos – compositor(es), regente(s), instrumentistas, coro e cantores solistas celebrante(s), assembléia, irmandade e a instituição eclesiástica – em relação à prática musical da referida novena. Serão discutidos também, elementos da estrutura comparada entre a partitura existente e a gravação *in situ* realizada no período de 29/11/03 à 07/12/03, reconhecendo as mudanças e permanências ocorridas. Entre os resultados parciais apresentados neste trabalho, incluem: 1) aspectos relativos à estrutura formal e/ou cerimonial; 2) aspectos relativos à pratica musical (orquestra, recursos humanos, espaços); 3) mudanças no número de dias em que ela acontece (tríduo que vira novena); 4) referência à Modelos Pré-Composicionais anacrônicos (uso de estilos do século XVIII na novena composta no século XX).

1. INTRODUÇÃO

A novena enquanto unidade ocupa um período de nove dias de caráter preparatório de certas datas do calendário litúrgico. Elas podem ser em louvor a Deus ou aos santos e outros eventos religiosos. Assim como as novenas encontram-se também o tríduo, o quínquo, o setenário e a trezena, que duram respectivamente três, cinco, sete e treze dias. A novena é uma celebração de apelo popular que não está prescrita nos livros litúrgicos da Igreja, portanto pode-se considerar como para-litúrgica, pelo menos inicialmente. Apenas nas novenas mais tradicionais da Bahia, a exemplo, a do Senhor do Bomfim, Bom Jesus dos Navegantes e a da Conceição da Praia, entre outras, observou-se que existe música composta para orquestra e coro especialmente para essas celebrações. A novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia é uma das mais antigas da Bahia (e provavelmente do Brasil), assim como a Irmandade responsável pela sua organização e realização.

2. OBJETIVO GERAL

Estudo da prática musical-religiosa da novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia, que acontece anualmente em Salvador, na Igreja Basílica do mesmo nome, durante os nove dias prévios à festa em louvor de Nossa Senhora. (8 de Dezembro).

2.1 Objetivos Específicos

a) estudo analítico da música da novena de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA; b) estudo das funções e inter-relações dos protagonistas envolvidos – compositor(es), músicos intérpretes, regente(s), coro, celebrante(s), assembléia, Irmandade, etc. – em relação à prática religiosa e musical da novena; c) levantamento de informações relativas ao contexto social e histórico em que os dois objetivos anteriores se articulam.

3. METODOLOGIA E ATIVIDADES

As atividades desenvolvidas foram planejadas em função da metodologia de pesquisa aplicada, articulando o método histórico com a análise musical (de partituras e gravações *in situ*). As atividades realizadas incluíram: gravação dos nove dias da novena, análise e transcrição da partitura, comparação da partitura com a gravação, comparação dos nove dias entre si e levantamento de informações bio-bibliograficas.

Além do conceito de *unidade devocional* já mencionado, foram utilizados alguns conceitos desenvolvidos por Paulo Castagna para o estudo da música religiosa dos séculos XVIII e XIX: *unidade cerimonial*, *unidade funcional* e *unidade musical permutável*. Segundo explica André Guerra Cotta, o de *unidade cerimonial* para Castagna é uma unidade maior, no sentido de um "todo", caracterizada pela sua "unidade intrínseca", podendo ser litúrgica ou não. *Unidade funcional* é cada parte (texto e/ou música) que compõe a *unidade cerimonial*. A *unidade musical permutável* pode corresponder a apenas uma *unidade funcional* ou mesmo a partes dela, isto é "uma composição autônoma criada para um determinado trecho". (COTTA, 2001: 8).

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Conceição da Praia: Templo

NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA é uma das mais antigas igrejas do Brasil, possuindo uma vasta história. Segundo Mons. Manoel de Aquino Barbosa (Vigário

colado dessa freguesia a partir de 1929, assim como autor e organizador da Coleção Conceição da Praia), em 1549 Tomé de Sousa desembarcou na Bahia com sua Armada, integrada por três naus (Salvador, Conceição e Ajuda). Dita frota, veio incumbida de lançar os fundamentos da Cidade de Salvador. Provavelmente a igreja de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA foi uma das primeiras igrejas a se construir em Salvador nos tempos coloniais. Em 1623, o templo foi substituído por edifício de maiores proporções, trocando a taipa por pedras lavradas, e elevada à categoria de Matriz e segunda paróquia da Cidade do Salvador pelo Bispo D. Marcos Teixeira. Esse segundo edifício foi novamente substituído no século XVIII, todo projetado de pedra de cantaria vinda de Portugal.

4.2 Tríduos que viraram novena

O culto a Nossa Senhora da Conceição foi trazido de Portugal pelos primeiros colonizadores, por isso pode ser considerado um dos mais antigos. Constam nas "Efemérides da Freguesia de N. S. da Conceição da Praia" de Mons. Barbosa, dados acerca da prática de tríduos (e não novenas) realizados a partir do dia da festa (8 de Dezembro) no século XVIII, com música executada por orquestra e Exposição do SS Sacramento.

Sempre segundo Barbosa, a partir de 1862 as novenas em louvor a NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA foram antecipadas à festa através de concessão verbal realizada pelo 16º Arcebispo da Bahia. (BARBOSA, 1970 : 92).

4.3 A novena de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA

No IV volume da Coleção Conceição da Praia, "A Padroeira do Estado da Bahia", Barbosa descreve, em linhas gerais, a possível seqüência das seções do tradicional "Novenário" realizado em 1971. Essa seqüência é bem parecida com a registrada durante as gravações em 2003 e que também consta no Programa da Festa de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA, observando-se apenas uma pequena mudança na ordem e horário da programação. Em toda essa programação estão inseridas unidades cerimoniais diferentes, como a eucaristia e o ofício de Nossa Senhora.

4.3.1 A música da novena

A música da Novena da Conceição da Praia executada em 2003 pertence ao baiano Humberto Portugal de Lima e está assinada em novembro de 1981. Segundo informou sua viúva, a Sra. Célia Portugal, ele foi advogado, poeta, romancista, ensaísta, maestro, cantor e compositor erudito, tendo nascido em Salvador, em 8 de abril de 1931. Na sua produção

constam obras como a ópera Iemanjá; a Novena de N. Sra. da Conceição da Praia (que foi aprovada por Dom Hélder Câmara); a Missa Solene da Conceição da Praia; Missa Azul; Ladainhas; Tantum Ergo; Salutaris, dentre outras. Faleceu em 18 de julho de 1998, deixando sete netos.

Segundo Mons. Barbosa sabe-se da existência de uma outra novena composta na década de 60 pelo Maestro Antonio Morais, que chegou a ser executada no Novenário de 1962. Embora as fontes bibliográficas e de historia oral (entrevistas com o regente do coral da Irmandade) indiquem a existência desta novena em louvor a NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA, nem as partituras, nem quaisquer outras provas de sua existência foram encontradas.

4.4 Funções e inter-relações dos protagonistas envolvidos

São protagonistas da *unidade cerimonial* em estudo: o coral, o regente, a orquestra, os solistas, a organista, o tocador de sinos, o sacerdote oficiante, o sacerdote convidado, os acólitos, a irmandade, a assembléia e o compositor (*in absentia*).

Analisando as funções de cada um deles, em relação à prática religiosa e musical da novena, obtém-se uma seqüência que reflete as relações de dependência entre tais personagens.

As funções estão ligadas pela seqüência cerimonial e condicionadas pelo texto (para-litúrgico ou litúrgico) a ser utilizado. Cada protagonista tem a(s) sua(s), que se articula(m) às dos outros protagonistas. Comparando estas funções à estrutura de seções que são apresentadas nesta unidade devocional, observa-se uma engrenagem formada de "deixas". Essas deixas são os sinais, em que um protagonista passa ao outro a sua vez, formando-se aí o elo de ligação entre eles e entre todas as seções da celebração. Isso pode acontecer de forma repetida com o mesmo protagonista. É o caso da ladainha, o cantor executa os versos e a resposta é alternada entre orquestra, coro e assembléia.

Os protagonistas podem também acumular funções, o cantor de ladainhas e alguns membros do coral fazem parte da Irmandade, e em geral ajudam na promoção e organização do evento. A Irmandade e o coral também podem ter a mesma função que a assembléia nas respostas das antífonas ou dos versos, principalmente nas seções do "*Amem*". Por sua vez os cantores solistas ajudam nos "tuttis", enquanto a organista muitas vezes acompanha as seções em cantochão executadas pelos sacerdotes (que serão respondidas pela assembléia), procurando o tom no teclado na mesma hora, já que eles podem variar de tom a cada dia.

4.5 Aspectos estruturais da novena

Humberto Portugal parece ter pensado a partitura em função da unidade ritual (para-liturgia – liturgia) começando com o hino, que atualmente é tocado no final com orquestração diferente. Segundo Mons. Barbosa, o texto desse hino foi escrito em 1946 pelo poeta Artur de Sales a pedido dele mesmo. Logo depois o Padre João B. Lehmann compôs a música para o mesmo texto. Provavelmente Humberto Portugal fez sua própria orquestração desse hino na mesma época em que escreveu a novena (1981), mas por algum motivo a sua versão não se popularizou e hoje a musica executada é a de Lehmann. Segundo afirma Carmelo, diz ter orquestrado novamente o hino a pedido dos participantes, alegando estes, que o compositor mudara muito o original.

A partitura consta de 43 páginas. A instrumentação identificada no manuscrito é, na ordem agrupada: 2 vozes; flauta e clarinete Bb; trompete Bb e trombone; violinos 1 e 2 cello e contrabaixo e órgão.

4.6 Utilização de Modelos Pré-Composicionais

Segundo o conceito desenvolvido por nosso orientador na sua tese doutoral, os Modelos Pré-Composicionais se agrupam ao redor de 4 aspectos macroestruturais: Texto, Instrumentação, Estilo/Prática e Caráter.

O texto na maioria das suas seções está escrito em latim (exceto nas seções "Tão sublime Sacramento", "Ave Maria" e "Jaculatória") e coincide, em termos estruturais gerais, com o *Novenario de Marianna,* publicado em 1888. Chamou a atenção encontrar numa novena composta em tempos pós-Concilio Vaticano II, textos que alternam português e latim, já que dito concilio com sua reforma modificou a liturgia permitindo e estimulando o uso da língua vernácula. Na execução registrada em 2003 a maioria das seções foi cantada ou rezada em português. Segundo o regente, o texto foi mudado para português a pedido do Mons. Osmar Valeriano Ribeiro, para que o povo pudesse compreender melhor o texto.

Outro fato é a identificação de modelos pré-composicionais do repertório pianístico Mozartiano do século XVIII, nesta novena composta na década de 80 do século XX. No artigo "Tríduos e Novenas na Bahia: aspectos estruturais comparados" Sotuyo Blanco exemplifica comparando a seção *Pater de coelis* com a Sonata em Dó maior K. 545 de Mozart, onde o compositor faz uma citação quase literal do tema inicial dessa Sonata. Como pode-se observar existem diferenças entre a partitura e a gravação. O texto está em latim, a

gravação em português. Por conta disso o ritmo das vozes apresenta-se alterado. Nota-se também uma introdução instrumental do tema na gravação que não está na partitura.

4.7 Aspectos da estrutura religiosa-musical

No mesmo artigo citado anteriormente, Sotuyo Blanco descreve quatro possibilidades de articulação cerimonial, partindo da prática religiosa.

Considerando que a novena de NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO DA PRAIA pode ser dividida em duas grandes partes (uma para-litúrgica e outra litúrgica), pode-se afirmar que ela se encaixa na primeira vertente (**PL-L**) apresentada por Sotuyo Blanco.

4.8 Elementos da estrutura comparada (a cada dia)

Na análise das gravações, observou-se que no primeiro dia a estrutura devocional esperada foi substituida por uma celebração eucarística, durante o qual se fez entrega das novas diretrizes pastorais. A esperada devoção só começou no segundo dia. A estrutura apresentada anteriormente se manteve em termos gerais, embora haja algumas alterações se comparada a cada dia de gravação. No segundo dia houve cerimônia de posse da nova juíza da festa, tradição que o Mons. Barbosa refere no seu livro "Efemérides.." A referida seção aparece só no primeiro dia da novena (que foi deslocada pela celebração do 1º dia), entre as seções sermão e jaculatória. Nessa única ocasião foi executada além de *Pomp and circunstance* (E. Elgar), o *Tota pulchra es, Maria* (H. Portugal). Outra alteração percebida neste segundo dia foi a seção *Agnus Dei*, executada no meio da ladainha, sendo que nos dias subseqüentes foi executada no final, antes da parte litúrgica. Na parte litúrgica foi observada uma alteração na ordem das seções, provavelmente em função do acontecimento da cerimônia de posse da juíza da festa, que pode ter deslocado algumas seções finais.

No último dia também foi identificada uma alteração na seqüência da parte litúrgica, onde a seção "Tão sublime sacramento" se desloca para depois do "Amem". A comparação entre as estruturas de cada dia permitiu identificar essas pequenas alterações de ordem. Porém, existem as partes que chamamos de móveis, que são as Ave-Marias (na parte para-liturgica) e os cantos (na parte litúrgica). Essas seções, ou unidades funcionais, permanecem dentro da estrutura, o que muda é o texto ou a composição feita para esta seção.

4.8.1 Elementos da comparação entre partitura e gravação (cada dia)

Além do aspecto bilíngüe do texto da novena, no estudo comparativo da partitura com a gravação, observamos uma certa flexibilidade rítmica no desenho das partes do coro e

dos solistas cantores. Ou seja, as linhas melódicas são cantadas em ritmo diferente do que está na partitura. Isso pode acontecer devido à tradução do latim em português, que possuem divisões silábicas diferentes podendo assim modificar levemente o ritmo. Outra razão para justificar esse fato seriam aspectos vindos da tradição. Muitos dos coralistas são pessoas da comunidade e/ou integrantes da Irmandade, têm suas ocupações e não têm acesso a instrução musical, aprendendo de ouvido, reproduzindo automaticamente às vezes com algumas alterações rítmicas pessoais. Notamos também algumas alterações melódicas em determinados trechos.

5. CONCLUSÃO

De acordo com os resultados dessa investigação, podemos concluir que a Novena de Nossa Senhora de Conceição da Praia é, provavelmente, uma das mais antigas do Brasil e teve a sua origem em tríduos, ou três dias de festa, no século XVIII. A característica estrutural dessa novena comporta 13 unidades funcionais na parte para-litúrgica (já que a ladainha constitui apenas uma) e 15 na parte litúrgica. A sua partitura reflete modelos pré-composicionais de estilo e/ou práticas instrumentais anteriores ao século XIX.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira.* 2. ed. Rio de Janeiro: Briguet, 1942.

BARBOSA, Mons. Manoel de Aquino. Coleção Conceição da Praia. Vol. I – Efemérides da Freguesia de Na. Senhora da Conceição da Praia, Salvador, Bahia, 1970.

_____. Coleção Conceição da Praia. Vol II – O bicentenário de um Monumento Baiano – Trabalho Coletivo, 1971.

_____. Coleção Conceição da Praia. Vol III – Freguesia da Conceição da Praia – 1623-1973 d. Marcos Teixeira, Fundador, 1973.

_____. Coleção Conceição da Praia. Vol III – A padroeira do Estado da Bahia, 1975.

BRASIL, Hebe Machado. *A música na cidade do Salvador: 1549-1900 / complemento da história das artes na cidade do Salvador*: Evolução Histórica da Cidade do Salvador - IV. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1969.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões tradicionais da Bahia* Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941. (Publicações do Museu da Bahia. Nº1)

CARMELO, João Omar. Entrevista por e-mail. [em 27 de junho de 2004]

COTTA, André Guerra. *Para além das barras duplas*: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX. Monografia (Curso de Especialização em Musicologia) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

KNIGHT, Kevin, ed. *Catholic Encyclopedia Online* (Copyright © 1912 by Robert Appleton Company; Online Edition) Copyright © 1999 New Advent Organization. Disponível na internet em http://www.newadvent.org/cathen/. Acessado em 07 de março de 2004.

MELLO, Guilherme de. *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2. ed. (1ª ed. 1908). Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

NOVENÁRIO de Marianna ou Coleção das Novenas mais usadas nas Dioceses de Marianna e São Paulo. Nova Edição, cuidadosamente revista e augmentada. São Paulo: Teixeira e Irmão Editores, R. de São Bento, 26-A, 1888.

PEIXOTO, Afrânio. *Breviário da Bahia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1946.

PERRONE, Maria da Conceição Costa; CRUZ, Selma Bulhosa Alban. A Música em Salvador: um breve percurso histórico (dos jesuítas até 1897). *Urucungo*. Disponível na Internet em <http://www.urucungo.com.br/artigos/perrone/ perrone1.htm>. Acessado em 10 de dezembro de 2003.

QUERINO, Manoel Raymundo. *Artistas Bahianos (Indicações Biográphicas).* 2. ed. Melhorada e Cuidadosamente Revista. Salvador: Officinas da Empreza "A Bahia", 1911.

_____. *As artes na Bahia (escorço de uma contribuição histórica)*. 2. ed. Bahia: Officinas do "Diario da Bahia", 1913.

_____. *A Bahia de outrora.* Salvador: Progresso, 1955.

RÖWER, Basílio. *Dicionário Litúrgico para o Uso do Revmo. Clero e dos Fieis*. Petrópolis: Vozes, 1928.

SILVA, Alberto. *A cidade de Tomé de Souza*: aspectos quinhentistas. Irmãos Pongetti, editores, Rio de Janeiro, 1949.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Novena para o Snr. Bom Jezuz dos Navegantes: mais uma obra de Damião Barbosa de Araújo. In: *II SEMPEM.* Goiânia: UFG, 2002.

_____. *Modelos pré-composicionais nas lamentações de Jeremias no Brasil*. Tese (doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

_____. Tríduos e Novenas na Bahia: aspectos estruturais comparados. *V Encuentro Científico Simpósio Internacional de Musicologia*. Santa Cruz de la Sierra: 2004. (no prelo).

TAVARES, Luis Henrique Dias. *História da Bahia*. 10. ed. 2001.

TOURINHO, Davi Alves. Entrevistas. [04 de dezembro de 2003, 07 junho de 2004]

VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia de 1850.* Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 2. ed. Salvador: Corrupio, 1999.

A POÉTICA MUSICAL DAS FLAUTAS XINGUANAS

Acácio Tadeu de Camargo Piedade
acacio@udesc.br

Resumo: Esta comunicação apresenta aspectos de minha tese de doutorado em antropologia social, intitulada "O Canto do *Kawoká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu*", defendida em março de 2004. Esta tese é uma etnografia do ritual das flautas *kawoká* entre os índios Wauja do Alto Xingu. Apoiada na teoria antropológica, esta investigação envolveu o estudo da cosmologia, da filosofia e do xamanismo, bases que sustentam o pensamento musical Wauja. O trabalho focalizou o sistema motívico, entendido pelos nativos especialistas como cerne da música de *kawoká*, e a análise musicológica deste nível revelou princípios de repetição e diferenciação que são postos em ação nas diversas peças musicais estudadas, constituindo um jogo motívico de idéias musicais que é interpretado como uma poética. Nesta comunicação, pretendo destacar este aspecto da música de *kawoká* em conexão com aspectos da musicalidade Wauja, principalmente o significado de ver e de ouvir, comentando suas implicações em termos antropológicos e musicológicos.

Esta comunicação apresenta aspectos de minha tese de doutorado em antropologia social, intitulada "O Canto do *Kawoká*: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu" (PIEDADE, 2004). Esta tese é uma etnografia do ritual das flautas *kawoká* entre os índios Wauja do Alto Xingu. Apoiada na teoria antropológica, esta investigação envolveu o estudo da cosmologia, da filosofia e do xamanismo, bases que sustentam o pensamento musical Wauja. O trabalho focalizou o sistema motívico, apontado no discurso nativo dos especialistas como cerne da música de *kawoká*, e a análise musicológica deste nível revelou um conjunto de princípios de repetição e diferenciação que são postos em ação nas diversas peças musicais estudadas. A forma como este jogo motívico cria a diferença a partir de idéias musicais semelhantes é interpretada como poética, neste caso, trata-se da poética de uma música instrumental. Nesta comunicação, pretendo destacar este conceito de poética musical no repertório de flautas *kawoká* em conexão com aspectos da musicalidade Wauja, principalmente destacando o sentido ontológico das categorias nativas para ver e ouvir, comentando suas implicações em termos antropológicos e musicológicos.

Dispenso-me aqui de apresentar detalhadamente o cenário etnográfico, remetendo o leitor para a vasta bibliografia sobre os povos do alto Xingu (FRANCHETTO e HECKENBERGER, 2001; MENEZES BASTOS, 1999) e, particularmente, sobre os Wauja (BARCELOS NETO, 1999, 2004; MELLO, 1999, 2004; PIEDADE, 2004). O que se coloca

neste momento é que, para além do aspecto homogêneo das culturas xinguanas, significativas variações locais são notadas na medida em que estudos mais aprofundados vão sendo realizados. No caso da temática desta comunicação, a música de flautas, verifica-se que há um caráter supralocal nesta prática musical, pois há de fato um repertório propriamente xinguano, ancorado no sistema sócio-cultural compartilhado por todos os grupos locais. Entretanto, simultaneamente, cada grupo guarda cuidadosamente para si os repertórios considerados mais valiosos e, portanto, mais perigosos. Se os resultados de minha pesquisa entre os Wauja devem ser tratados com cautela em sua generalização xinguana, posso apresentar, como uma hipótese nesta comunicação, baseando-me na audição de material gravado de outros tempos e de outros grupos xinguanos, a idéia de que neste repertório comum de flautas *kawo̲ká*, ou *yaku`i* (designação kamayurá), manifesta-se um mesmo pensamento musical sobre a diferença. Quero apontar aqui para uma musicalidade supralocal que, fundada no sistema xinguano, engendra uma poética musical da música instrumental. Sigo agora com uma descrição bastante sintética da cosmologia e ontologia Wauja, como abertura aos comentários específicos sobre a música de *kawo̲ká*, chegando a uma explicação do sentido que estou dando ao termo "poética".

As flautas *kawo̲ká* são instrumentos musicais que os Wauja devem manter guardados no interior da casa dos homens, edificação que fica no centro da aldeia, espaço proibido às mulheres. Há uma rigorosa regra que dita que as mulheres nunca podem ver estas flautas, sob pena de serem estupradas. Um mito conta que estas flautas pertenceram às mulheres, e que elas lhes foram tiradas de assalto pelos homens, que até hoje as mantêm. Para além de seu alcance nas relações de gênero, o universo das flautas *kawo̲ká* é, sobretudo, relacionado ao mundo da doença e dos chamados *apapaatai*. O cosmos Wauja é povoado destes entes usualmente invisíveis, que têm um papel determinante na vida dos humanos: os chamados *apapaatai*. A princípio essencialmente perigosos, causadores de doenças e maléficos, os *apapaatai* exibem também várias características benéficas e confiáveis nas suas relações com os humanos. Um humano doente é geralmente vítima de um feitiço cósmico lançado por um *apapaatai*, ficando alojado no interior de seu corpo. Se não for devidamente tratado, o humano pode morrer, pois o *apapaatai* deseja sua alma. O pajé *iakapá* é o único que pode, através do transe, abrir para sua visão o mundo dos *apapaatai*, desta forma identificando qual dos inúmeros *apapaatai* está causando o mal naquele doente. Daí segue-se que o doente deve apaziguar o *apapaatai* está agindo sobre o doente. Através da realização de um ritual específico, onde lhe será ofertado alimento, música e dança, o doente pode alcançar a cura de seu mal, e aquele mesmo *apapaatai* que lhe afligia se torna agora seu protetor contra outros

apapaatai que o ameacem, isto desde que o ex-doente lhe preste contas oportunamente, promovendo um ritual.

O mundo dos *apapaatai* é, por excelência, invisível e inalcançável para os humanos não clarividente, que somente podem experimentá-lo em ocasiões não cotidianas, como no sonho, na doença, ou em uma aparição repentina. Este mundo invisível, entretanto, não é distante, pois, conforme o discurso xamânico, não é um lugar outro senão aqui mesmo: os *apapaatai* apenas aparentam não-estar imediatamente presentes neste mundo; dizem os *iakapá*, "logo ali é sua aldeia". Não é, portanto, adequado ao discurso nativo falar-se em um domínio sobrenatural ou supernatural em contraposição a um mundo natural e visível, estes termos parecendo dualismos destoantes da fenomenologia Wauja. O discurso nativo sobre os *apapaatai* mostra que estes entes não *estão* em algum ponto do espaço de onde nos tornamos visíveis para eles, mas sim que ele *são* aqui mesmo, co-presentes aos humanos, nosso mundo ocupando o mesmo espaço do mundo dele. Não significa pensar uma concomitância de mundos, uma co-incidência de patamares duros, dimensões distantes, atravessadas somente por pajés em transe, mas muito mais um cosmos unificado, uma única realidade, produzida a cada momento pelas interações e transformações entre humanos e *apapaatai*, por ações no mundo. Faz mais sentido, portanto, compreender estas questões sobre o ser presente e o ser visível como uma ontologia nativa que caracteriza conceitos particulares de visão e de audição.

Uma noção capital da cosmologia Wauja é a palavra *kawo̲ká*, o nome do *apapaatai* considerado o mais poderoso, perigoso e temido. Conta a cosmogonia nativa que, quando do surgimento da luz, *kawo̲ká* foi o único ente que, ao invés de criar uma máscara para se esconder atrás, forjou as flautas *kawo̲ká*, nelas se abrigando. Note-se que não há uma representação visual deste *apapaatai*, mas sim o conjunto de flautas ele mesmo é o próprio, e sobretudo a música *kawo̲ká* é sua linguagem, sua fala, seu canto, índice de sua presença.

Uma diferença ontológica fundamental entre humanos e *apapaatai*, que revela uma desigualdade cósmica, está no poder dos *apapaatai* de compartilhar o mundo humano, de ter o mundo humano aberto, enquanto a desvantagem dos humanos é não poder abrir o mundo do *apapaatai* para si, este permanecendo velado, oculto. Os *apapaatai* têm um poder clarividente (uso este termo no sentido lato daquele que "vê claramente o que é"), a capacidade de, com isso, abarcar ao seu próprio mundo o mundo dos humanos. Na cosmologia Wauja, o sentido da visão tem o caráter basicamente ontológico de ir ao encontro do ente que foi aberto e desocultado, da mesma forma que a audição tem seu nexo fundamental com a espacialidade.

Acredito que os seres humanos estabelecem uma relação originária com o som que é fundamentalmente espacial, mesmo quando se trata da escuta dos sons da música ou de uma língua, e que esta relação originária nunca é perdida, embora seus termos sejam construídos e sistematizados culturalmente. Estou pensando a percepção da espacialidade como primordialmente sonora, pois o espaço aberto pelo som não é experimentável em termos visuais, ou seja, uma característica do espaço é que ele é essencialmente audível: não se pode ver o espaço, pois o espaço não é visível, o que se vê são os entes dos quais se está junto, os entes que se abrem para a visão. Em minha tese, tento salientar que os nexos entre a audibilidade e a espacialidade, encontráveis no discurso Wauja, têm a ver com o fato de que ouvir é um fenômeno que se dá na espacialidade, de que há um vínculo ontológico entre o som e o espaço que lhe é originário. Com isto, não pretendo remeter a uma ontologia universalista, mas a uma ontologia local que, entretanto, ecoa correlações universalmente postuláveis. O uso da categoria nativa para a audição sugere que o ouvir que abre o mundo espacialmente é antecedido ontologicamente pelo compreender, pois ouvir funda-se em uma atitude desde sempre compreensiva: ouve-se porque se está no mundo, ouve-se um ente sonoro do mundo porque ele já é compreendido. O verbos para "ouvir" são *eteme* ("entender") e *katulũnaku*, que diz literalmente "ter-ouvido-em". O afixo *naku* refere-se sempre a uma posição espacial externa ao corpo, aponta para uma localização, expressando que o ouvido é que vai à fonte sonora, de modo semelhante à concepção Wauja de visão, na qual o olhar é lançando ao ente visto.

A música de flautas *kawo̲ká* é para duas vozes sempre tocada em trio. Os músicos tocam um ao lado do outro, os da ponta tocando uma única voz, em uníssono, baseada em notas longas que despontam da melodia principal, executada pelo flautista-mestre, que fica no meio da formação. Os flautistas acompanhantes, que acolhem em seu centro o flautista mestre, tocam uma parte absolutamente dependente da melodia principal, esta sendo o tema, o chamado canto do *kawo̲ká* propriamente, que é executado pelo flautista mestre. Este homem, o *kawo̲kato̲pá*, é um exímio conhecedor de todos as melodias, todos as peças do início ao fim, a ordem correta da concatenação de peças, as sutilezas motívicas que marcam as diferenças de uma para outra peça, enfim, ele possui destreza instrumental e memória excepcionais. Alta é também sua responsabilidade no ritual, pois o erro desagrada o *apapaatai* e pode causar doenças e morte.

Diante da ontologia Wauja, percebe-se o alcance da figura do flautista-mestre: mais do que um mestre de música, ele é um pajé musical. Ele é aquele que conhece todo o repertório musical *kawo̲ká*, sabe construir estas flautas, toca virtuosamente seu instrumento e

ensina outros flautistas tanto os padrões de acompanhamento quanto os cantos do *kawokatopá*, conhece toda a etiqueta do ritual. Além de todos estes conhecimentos, o flautista-mestre é o único que tem a capacidade especial de memorizar as músicas que os *apapaatai* tocam. Sim, porque os *apapaatai* por vezes tocam *kawoká* para os humanos que estão sonhando, mas os temas são esquecidos quando despertam. A percepção musical apurada é um dos aspectos principais de um flautista-mestre: ouvir uma peça e memorizá-la, podendo reproduzi-la depois, é uma capacidade analítica que lhe é única. 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 aproxima o mestre de flautas do mundo do xamanismo. Se os pajés *iakapá* são clarividentes, os flautistas-mestres são pajés clariaudientes[1].

Fica assim esboçado um cenário mínimo para se falar da poética musical das flautas xinguanas. A exposição, até aqui, tratou de temas que merecem um aprofundamento muito maior, para o qual não disponho de espaço suficiente aqui, por isto remeto o leitor para minha tese de doutorado. Nesta tese se encontram reflexões mais extensas sobre o que aqui foi dito, além da etnografia de um longo ritual de flautas que pude observar na aldeia Wauja, sendo que cada uma das 72 peças então executadas foi transcrita e analisada. Utilizei largamente a notação musical, recurso essencial para a compreensão do discurso nativo e da poética musical. Um ritual musical (ver BASSO, 1985) como o de *kawoká* deve ser compreendido em sua integralidade, no sentido de uma descrição densa da performance, do contexto e dos eventos musicais, para que não se perca de vista os vários nexos que estão em jogo tanto no seu nível micro-estrutural quanto no macro. A busca da compreensão deste ritual guiou-se pela própria apreciação nativa dos elementos envolvidos, o recorte na direção do sistema motívico-frasal seguindo esta pista, já que o discurso nativo ali focaliza o cerne deste gênero musical, desta forma apontando para a necessidade de um exame minucioso das peças, daí a necessidade da transcrição musical.

A princípio, realizei transcrições integrais de várias peças da música de *kawoká*. Ou seja, incluí nelas todos os eventos musicais possíveis, um pentagrama para cada uma das três flautas, linha de ritmo, todas as notas do início ao fim de cada peça. Após análise, verifiquei que havia frases musicais que se repetiam ao longo de cada peça, enquanto outras eram sempre diferentes. As frases que se repetiam eram as mesmas em todas as peças de um agrupamento nomeado, que chamei de suíte, sendo que as frases diferentes eram únicas a cada

[1] A idéia de "clariaudiência" (que tomo de Schafer, 2001) aponta para a capacidade excepcional de ouvir claramente a dimensão sonora dos *apapaatai*.

peça da suíte. Esta verificação foi de encontro ao que eu havia aprendido na prática, tocando esta flauta com meu professor, onde eu conseguia decorar estas frases-padrão, tendo mais dificuldade com as frases únicas. Lembrando-me de que justamente estas frases únicas de cada peça constituíam o que meu mestre indicava como mais valioso e importante de se saber tocar perfeitamente, concluí que este jogo de frases-padrão e frases únicas era próprio da constituição das peças, e mais tarde confirmei que todas as peças obedeciam a este jogo e às suas regras. Assim, todas as peças *kawo̲ká* que conheço se iniciam com a execução de frases-padrão típicas da suíte, e somente após isto são tocadas as primeiras frases únicas, e então, volta-se às frases padrão, após o que são apresentadas novas frases únicas, a peça terminando sempre com frases-padrão. As frases únicas somente são tocadas pelo flautista-mestre, enquanto as frases-padrão são tocadas pelos três instrumentistas. São estas frases únicas que os *apapaatai* doam aos humanos em sonhos ou situações especiais, são elas que devem ser memorizadas e executadas na sua forma e ordem perfeita, pois errar é um perigo para a saúde humana. Como dizem os flautistas, estas frases são o coração da música de *kawo̲ká*, ali ele "canta", *apai*, enquanto que as frases-padrão não são cantos, mas "sopros". As frases únicas, por sua vez, são constituídas por motivos curtos que são variados através de várias operações, justamente daí surgindo o caráter único de cada canto. Estes motivos são como assinaturas da peça, constituem a "diferença" a partir de uma base semelhante e repetida, se apresentam como seqüência interna de cada peça, despontando a partir do fundo homogêneo e dialogando com este e entre si, no estilo de um jogo de microestruturas formais envolvendo operações formais e princípios variacionais.

Identifiquei o uso de um conjunto de operações de variação motívica, como aumentação, diminuição, transposição, inversão, fusão, inclusão, exclusão, duplicação, compressão, entre outros. Enfim, uma série de mecanismos do pensamento musical nativo que são absolutamente conhecidos na prática pelos flautistas, e que se revelaram a partir da escuta rigorosa e transcrição musical das peças. Em termos amplos, estas operações não se limitam ao pensamento musical: constituem modos que os Wauja aplicam para criar diferenças a partir da idéia, daí sua pertinência para além dos âmbitos motívico, frasal, temático. Acredito que temos aí formas nativas de pensamento sobre a natureza da diferença, e portanto, vejo estes princípios como parte de uma filosofia.

Como na música Kamayurá, o processo de significação musical na música de *kawo̲ká* é basicamente temático (ver MENEZES BASTOS, 1999), igualmente caracterizando-se por uma "construção de um espaço-tempo memorial, altamente redundante, onde a repetição é o traço fundamental" (MENEZES BASTOS, 1990, p. 519). A construção

temática, que entendo como idéia musical, e a repetição, em suas várias formas, são os motores do jogo motívico e do processo de significação, operações do pensamento musical que constituem a poética da música *kawo̲ká*. Esta poética musical se aproxima do sentido dado por Jakobson ao termo "poética" (1970, 1995), especialmente no que se refere à questão do paralelismo[2]. A questão de fundo é que na poética musical a repetição não é uma redundância, mas sim um princípio racional originário, presente não apenas nos discursos artísticos, mas também nas filosofias e cosmologias nativas.

Quando se faz uma analogia entre música e linguagem, geralmente a poesia ocupa sempre um lugar especial, talvez porque ambas as artes possuam em comum a possibilidade infinita de evocação de certos elementos por outros (RUWET, 1972). A função poética, que é centralizada na mensagem e que é a função dominante na poesia (cf. JAKOBSON, 1995), opera de forma correlata na música de *kawo̲ká*, que é centralizada no texto musical. O estabelecimento de relações de equivalência sobre o eixo sintagmático, resultando na repetição regular de unidades equivalentes, princípio constitutivo da linguagem poética, é igualmente constitutivo do jogo motívico: estas relações de equivalência estão na base das operações de repetição e variação musical. Pode-se dizer que há, na música de *kawo̲ká*, uma projeção do nível motívico-frásico no plano sintático, ou seja, os motivos e frases são combinados de tal forma que sua repetitividade e variabilidade configuram uma poética. Portanto, o próprio jogo motívico constitui a poética da música de *kawo̲ká*.

Por um lado, o paralelismo envolve o aspecto sônico da linguagem: há aqui um princípio binário de oposição dos níveis de expressão fonêmico, sintático e semântico, por exemplo, nas equivalências sonoras projetadas na seqüência, como as rimas. O paralelismo sonoro envolve a repetição de sintagmas completos da estrutura fônica. Mas, por outro lado, e é o que nos interessa mais aqui, há aquilo que Jakobson chamou de "paralelismo gramatical", a repetição das estruturas sintáticas. Este autor generalizou este paralelismo gramatical em termos de um paralelismo "canônico" para pensar as variadas formas como este princípio aparece na sintaxe das diversas tradições de arte oral (ver FOX, 1977). Para Jakobson, enquanto a repetição envolve apenas identidade, o paralelismo envolve simultaneamente identidade e diferença (*op.cit*:73), daí seu alcance para além da linguagem: o paralelismo está presente na música, dança e cinema, artes que utilizam a repetição, combinação, justaposição de imagens, sons e gestos como recurso expressivo (JAKOBSON, 1970).

[2] Lembro que, já no período do barroco musical europeu, a idéia de uma poética musical esteve em voga e que o que quero dizer com poética recupera esta mesma direção.

Estudos antropológicos sobre as artes verbais têm mostrado a importância do paralelismo nas narrativas poéticas (HYMES, 1981; TEDLOCK, 1983). Para alguns autores, a linguagem é inerentemente poética ela mesma, pois influencia a imaginação de modo a possibilitar a inovação e a reordenação dos itens culturais e lingüísticos (FRIEDRICH, 1986). A linguagem ela mesma não é poética: a poética é um modo da linguagem que a deforma segundo recombinações organizadas culturalmente. Esta interferência na seqüencialidade narrativa da fala da linguagem é tal que extrapola e extravasa a própria linguagem, subsistindo naquilo que se pode chamar de "essência da arte", no "fundamento da música" e, como afirma Lévi-Strauss, no pensamento mítico (principalmente no sentido da bricolagem, cf. LÉVI-STRAUSS, 1989).

Lembrando que o que importa aqui é o paralelismo gramatical, pode-se dizer que a poética da música *kawoká* instaura uma relação entre regiões temáticas, que me referi em minha tese como temas A e B , as duas aparições de motivos únicos em cada peça de *kawoká*. A dialética que se instaura entre estes dois temas tem um nexo com as alturas musicais, a partir das concepções nativas de "agudo" e "grave" enquanto "longe" e "perto", levando em conta o estudo de Mello (1999). Esta autora mostra que, diferentemente do nexo ocidental, para o pensamento musical Wauja o som agudo, *magatukupai*, é entendido como distante (longe), enquanto o grave, *autukupai*, é entendido como próximo (perto). Neste sentido, a elevação do canto para a região mais aguda B é uma tomada de distância em relação ao A . Na poética musical *kawoká*, há um jogo de sair e voltar que, na dimensão espacial, corresponde a ir longe e voltar. Mostrei as formas como B tematicamente engloba A , o que pode expressar, a partir das categorias Wauja, o próximo contido no distante. A profundidade desta dialética alcança assim o caráter da espacialidade da escuta.

O jogo motívico é o paralelismo no plano temático da música de *kawoká*: as reiterações, espécies de rimas reduzidas, são variações que lembram as estruturas micro-paralelísticas nos versos e estrofes, e os temas A e B são seções maiores que abrigam a enunciação da proposição inicial e o jogo variacional e transformativo dentro de seus limites, remetendo à idéia de "cenas" (cf. HYMES, 1981), e juntamente com o jogo motívico entre as peças dentro da suíte, envolvem um macro-paralelismo musical.

A poética musical Wauja trata da confecção da diferença, dada fundamentalmente no eixo do tempo e da existência, ou seja, na temporalidade. Os diferentes sistemas musicais do mundo resultam não apenas de poéticas diversas, mas de diferentes formas de perceber a temporalidade. O pensamento musical é uma expressão da cosmologia posta em ação na

música, revelando concepções fundantes da filosofia nativa no âmbito da temporalidade. Portanto, o sistema musical tem também um caráter existencial, pois reporta a formas de temporalidade concebendo a finitude. Neste sentido, a música *kawo̲ká* é um exemplo forte de como a temporalidade nativa instaura possibilidades de recortar e recombinar as estruturas temporais de forma poética. Pode-se dizer que a música pronuncia formas da temporalidade, a partir de uma perspectiva espacial. Quando ouvia as flautas *kawo̲ká* à noite, na aldeia, ouvia o instrumento investido de um máximo de significado, não apenas para mim, mas certamente para os Wauja. Para os flautistas, o *apapaatai* presentificado, ele mesmo é que estava ali falando, a música é sua fala, *kawo̲kagatako̲ja*, "fala do *kawo̲ká*". O *apapaatai* se pronuncia pelo jogo dos motivos, entrecortando o tempo de forma poética.

Referências bibliográficas

BASSO, Ellen B. *A musical view of the universe*: kalapalo myth and ritual performances. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

BARCELOS NETO, Aristóteles. *Arte, estética e cosmologia entre os Índios Waurá da Amazônia meridional*. 1999. Dissertação (Mestrado em antropologia social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

_____. *Apapaatai*: rituais de máscara no alto Xingu. 2004. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 2004.

FOX, James J. Roman Jakobson and the Comparative Study of Parallelism, In: Van Schooneveld, C.H.; ARMSTRONG, D. (Eds.). *Roman Jakobson:* echoes of his scholarship. Lisse: Peter de Ridder Press, 1977. p. 59–90.

FRIEDRICH, P. *The language parallax*: linguistic relativism and poetic indeterminacy. Austin: University of Texas Press, 1986.

FRANCHETTO, Bruna e HECKENBERGER, Michael (orgs.) *Os povos do Alto Xingu: história e cultura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

HYMES, Dell H. *In vain i tried to tell you*: essays in native american ethno-poetics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.

JAKOBSON, Roman. Poesia da gramática e gramática da poesia, In: *Lingüística, poética, cinema* (do autor). São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 65-79.

_____. Lingüística e Poética. In: *Lingüística e comunicação* (do autor). São Paulo: Cultrix, 1995:118-162.

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

MELLO, Maria Ignez C. *Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu*. 1999. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 1999.

MENEZES BASTOS, Rafael J. *A musicológica kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto-Xingu. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

_____. *A festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico interpretativa. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, 1990.

Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo,

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *O canto do Kawo̲ká*: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese de doutorado em antropologia social, PPGAS/UFSC, 2004.

RUWET, Nicolas. *Language, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

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

TEDLOCK, Dennis. *The spoken word and the work of interpretation*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.

A POLCA NA BAHIA (1850-1920): UM ESTUDO SUBSTANTIVO DE DEZESSETE POLCAS

Rodrigo Garcia
rodrigo.garci@ibest.com.br

Resumo: A polca da Boêmia, de meados do século XIX (1830?), logo alcança a Bahia (1858). Entre 55 gêneros localizados pelo IMB [Impressão Musical nas Bahia], totalizando 418 peças de 178 compositores, ocupa segunda posição com 12,20 % das peças (51) de 19,66% dos compositores (35), precedida apenas pelas valsas (Cf. http://www.nemus.ufba.br). Integrando o estudo substantivo dos gêneros, no projeto "Inventário preliminar para um dicionário de músicos e expressões musicais na Bahia", este trabalho transcreveu 17 polcas (até o momento), focalizando as nove de Joaquim Ferreira da Silva Jr. (09.08.1840 - 24.12.1924) e comparando-as a polcas de outros autores. Os resultados obtidos, sujeitos a revisão, são os seguintes: mantêm-se a binaridade do compasso, o andamento vivo, o uso de uma introdução do ponto de vista morfológico, em geral de quatro a oito compassos, em andamento que pode ser distinto, o uso de um motivo rítmico de acompanhamento constante, constituído de duas colcheias e uma semínima, tonalidade maior. Do ponto de vista funcional, são predominantemente música instrumental (piano) para dança. As polcas de Joaquim Ferreira se distinguem pelo caráter elaborado da escrita pianística, virtuosísitica, à maneira de peças de caráter da tradição romântica. Merecem ser executadas. Uma delas, Jone (1858), com o subtítulo "Brilhante Polka", excepcionalmente, é um arranjo extraído de uma ópera de Errico Petrella (1813 - 1877), contemporâneo de Verdi, já esquecido.

INTRODUÇÃO

O projeto atual do Núcleo de Estudos Musicais (NEMUS), *Inventário Preliminar para um Dicionário de Músicos e Expressões Musicais na Bahia*, é uma decorrência do projeto anterior, *Impressão Musical na Bahia*. Nessa linha, foram localizadas cerca de 418 partituras de um conjunto de 178 compositores sobre os quais quase nada se sabia. 35 desses compositores (19,66%) são os autores dos 51 exemplares colhidos (12,2% do total de impressos), todos relacionados à polca na Bahia, objeto da presente pesquisa, e já disponíveis no endereço http://www.nemus.ufba.br. O último percentual citado permite a classificação da polca como o segundo gênero mais representado no acervo levantado.

Este trabalho tem como base a transcrição de 17 polcas, realizada até o momento, focalizando as nove peças de Joaquim Ferreira da Silva Jr. (09.08.1840 - 24.12.1924) e comparando-as a polcas de outros quatro compositores: Antônio Henrique Albertazzi,

Balduíno dos Santos e Oliveira, Francisco Santini e Olegário Salles, cada qual autor de dois exemplares. O objetivo é alcançar, por via de progressivas generalizações, uma descrição panorâmica da polca na Bahia, diante do fenômeno cosmopolita que esse gênero representou à época.

BREVE HISTÓRICO

A polca é um gênero musical que acompanha uma dança de par unido, originada na Boêmia (ca.1830), em compasso binário 2/4, de andamento rápido e caráter animado. No Brasil, diz Mário de Andrade, seu primeiro registro data de 1846, no Rio de Janeiro.[1] Devido ao seu caráter alegre e festivo, este gênero musical rapidamente consolidou-se em bailes, salões e teatros cariocas, ocupando lugar de destaque, ao lado das valsas, schottiches e mazurcas, gêneros também nativos da Europa. Tal projeção parece ser um reflexo da aceitação deste gênero como acompanhamento para uma dança de salão já popularizada na Europa.

Quanto à presença da polca na Bahia , a referência mais antiga localizada consiste no impresso *O Anel de Vidro*, peça composta por Joaquim Ferreira, integrante do periódico musical *Recreio das Jovens Pianistas*. De acordo com os *Anais da Imprensa da Bahia: 1º Centenário (1811 a 1911),* de Torres & Carvalho, esse periódico teria circulado entre 1º de outubro de 1857 até o ano de 1859. Estas datas demarcam o ponto de partida da pesquisa, mas não são ainda definitivas, porquanto a polca já poderia estar na Bahia, não necessariamente por via dos impressos.

METODOLOGIA

Inicialmente, foi efetuada a coleta de todas as partituras referentes ao tema, disponíveis até então na base de dados do NEMUS. Em seguida, iniciou-se uma etapa de discussão acerca do melhor modelo de análise a ser aplicado às polcas baianas. Representantes, que são, de um gênero musical que acompanhou uma dança, optou-se, então, por analisá-las do ponto de vista estilístico. Essa análise é basicamente de cunho formal, de foco variável, haja vista que compreende os aspectos composicionais, buscando generalizações em maior ou menor escala, além de relacionar as polcas aos contextos

[1] Segundo Mário de Andrade, a primeira polca foi dançada, no Rio de Janeiro, pela atriz Clara del Mastro, no carnaval de 1846.

históricos. Após a escolha do critério analítico, teve lugar uma investigação do acervo reunido. Os resultados identificaram os compositores mais atuantes na prática do gênero: Joaquim Ferreira da Silva Jr., Antônio Henrique Albertazzi, Balduíno dos Santos e Oliveira, Francisco Santini e Olegário Salles, os quais se destacam pelo número de impressos. O passo subseqüente tem sido a transcrição dos impressos digitalizados, com prioridade para os compositores citados. As transcrições são necessárias para a execução por computador e para a análise estilística. Para esta atividade, é adotado o *software Coda Finale*. A familiaridade com o conteúdo dos impressos ocorreu gradativamente, na medida do aumento do número de transcrições. Ao final dessa etapa, as partituras restaram prontas para uma apreciação minuciosa. Cada impresso foi analisado individualmente e depois comparado com os demais, objetivando-se a busca dos aspectos característicos do repertório mencionado.

RESULTADOS ALCANÇADOS

O principal fruto dessa pesquisa consistiu na extração de modelos estilísticos encontrados nas 17 transcrições. Na composição musical, o termo *estilo* refere-se aos métodos de tratamento de todos os elementos constitutivos da obra: forma, melodia, ritmo, dentre outros. Para uma melhor classificação, os resultados colhidos contemplam simultaneamente aspectos nomotéticos — elementos estruturais que apresentam ou expressam entre si idéias comuns — e idiossincráticos — elementos que contêm estruturas diferenciais, heterogêneas ou pouco freqüentes —.

Fonte Sonora

Em sua grande maioria, as polcas impressas são para piano, havendo sido executadas em bailes, salões e saraus, ora de caráter meramente funcional como dança, ora como veículo de virtuosidade e expressão artística. Foram encontrados apenas dois impressos, os quais contêm, além da pauta para piano, o texto escrito e uma linha melódica que constitui um dobramento da mão direita do pianista. São eles *O solar dos barrigas, polka dos foguetes*, parte de uma opereta composta pelo maestro português Cyriaco de Cardozo, com texto escrito por Gervasio Lobato e D. João da Câmara[2], e *Não me dou bem,* de Francisco Santini.

[2] Foi publicado, no exemplar do jornal *A Bahia,* datado de 26 de abril de 1896, o enredo da ópera cômica *O Solar dos Barrigas*, em três atos, com música do maestro português Cyriaco Cardoso. A notícia jornalística traz dados que abrangem desde os membros da companhia, o enredo, trechos de falas dos personagens, até informações externas relativas a preços dos ingressos, bilheteria, reação do público e ao desempenho da orquestra executante, contribuindo para a contextualização. Outro dado interessante: segundo a nota do jornal,

Andamento

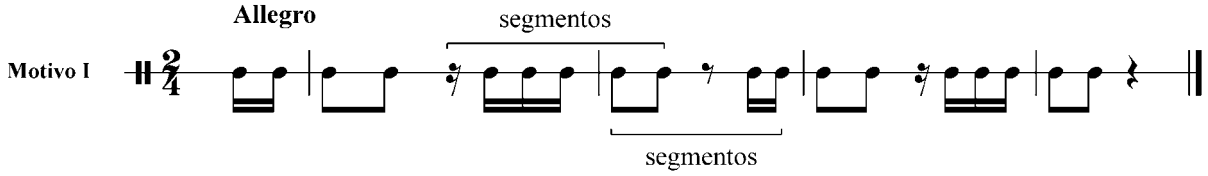
Nos verbetes dos dicionários musicais, o andamento e o caráter das polcas européias são descritos, respectivamente, como vivo e festivo. A análise dos impressos revelou que as polcas compostas na Bahia mantêm fidelidade ao apontado estilo vivo e festivo. Foram encontradas, em doze exemplares, as indicações *allegro* ou *polka* como indicações de tempo. Contudo, a introdução ou prelúdio, quando presentes na composição, podem conter andamento e caráter distinto. Na introdução de *Jone Op. 24* (1858), de subtítulo *Brilhante Polka*, com arranjo de Joaquim Ferreira, extraído de uma ópera de Errico Petrella (1813 - 1877), contemporâneo de Verdi, consta a indicação de tempo *Andante sostenuto e Lúgubre*. Já em *A Democrática*, de Francisco Santini, o prelúdio deve ser executado em andamento lento com dinâmica em pianíssimo.

Metro

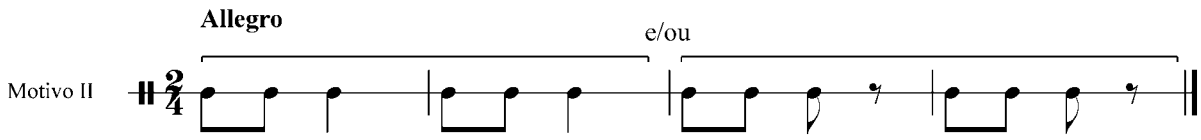
As 51 polcas do acervo foram compostas em metro binário e regular. Deste número total, foram identificados apenas cinco exemplares que apresentam a introdução composta em metro distinto. As peças *Jone. Op. 24*, já aludida, *Rutilante,* de Olegário Salles, *As Minas de Ouro,* de Horácio de Jesus Rios e *O Colibri,* de Pedro Celestino de Oliveira, constituem os exemplares com introdução em metro quaternário. Somente um exemplar, *Glória de um Heróe,* de Dante J. de Souza, contém introdução escrita em metro ternário.

Padrões rítmicos

A investigação do acervo revelou também a ocorrência de padrões rítmicos característicos. De modo geral, as melodias são formadas por colcheias e semicolcheias, o que, somado ao andamento vivo da polca, lhe atribui o caráter saltitante. Foram extraídos dois motivos rítmicos recorrentes, a seguir transcritos:



a peça em comento foi tocada por uma orquestra de câmara. Em nosso acervo, todavia, consta apenas a partitura que contém a redução para piano e soprano, não havendo sido localizadas a partitura orquestral e as partes dos músicos.



Verifica-se que o padrão do primeiro motivo é aplicado preferencialmente à melodia. Embora sofra variação, sua característica principal é a pausa no segundo tempo do compasso binário. Ademais, a partir deste motivo, estruturas segmentárias de menor proporção são extraídas e utilizadas. Já o padrão do segundo motivo é empregado freqüentemente como fórmula de acompanhamento, apesar de também poder ser aplicado à linha melódica.

O uso de anacruses também pode ser considerado como um aspecto rítmico característico do gênero. As peças *Buvons Sec!!! Op. 91* e *Polca Balão*, ambas de Henrique Albertazzi, são exemplos de sua utilização.

Acentos

Indicados com certa freqüência, os acentos são preferencialmente téticos. Quando não são escritos, podem ser sugeridos, observando-se o contorno, o fraseado, o movimento harmônico e a configuração rítmica do trecho. O compositor Francisco Santini prefere indicar constantemente a acentuação, como demonstra em suas polcas *A Democratica Op. 175* e *Não me dou bem Op.61*, exemplares que, comparativamente ao restante do acervo, contém ampla informação relativa ao tópico.

Análise Formal

Recentemente, foi elaborada uma análise de cunho formal acerca das 17 polcas transcritas. O resultado foi a identificação de um modelo estrutural, que atua como arcabouço para a estrutura tonal das polcas.

Verifica-se que a estrutura fraseológica é sustentada por períodos simples, geralmente paralelos, com duração de 8 a 16 compassos. Normalmente, a harmonia expressa simplicidade, em função do emprego freqüente de tríades maiores, menores e dos acordes de sétima com função de dominante. São encontrados, com alguma freqüência, acordes com função de dominantes secundárias. Até o momento, não foram encontrados nem acordes de

sétima da sensível, nem acordes alterados, salvo uma única exceção, verificada em *Jone. Op. 24*, onde são observados acordes de sétima da sensível, tanto na introdução, um longo pedal em fá (17 compassos), quanto na harmonia que acompanha o tema. O aspecto rítmico, já abordado, desempenha um papel unificador, por meio do emprego de padrões simples, que podem sofrer variação, com vistas a prover unidade, afinidade e coerência à estrutura tonal.

Apesar da simplicidade encontrada nos planos harmônico e rítmico, estas peças apresentam boa unidade composicional devido ao tratamento motívico aplicado ao tema. Ao longo das 17 transcrições foram detectados períodos nos quais os compositores focalizados aplicam procedimentos seqüenciais, associados a inversões e repetições fragmentárias dos motivos empregados. A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o modelo estrutural comum acentuam a lógica do discurso musical presente nas polcas baianas.

Segue dissecado o modelo estrutural em comento:

a) *Introdução ou prelúdio*: ocasionalmente, pode-se acrescentar, do ponto de vista morfológico, uma introdução ou prelúdio, em geral, de 4 a 8 compassos (Joaquim Ferreira chega a utilizar 17 compassos em *Jone. Op. 24).* Apesar do uso facultativo, 11 das 17 polcas apresentam essa estrutura. A estrutura tonal básica da introdução consiste em um pedal construído sobre o V ou um movimento harmônico progressivo de I para V;

b) *Macroforma*: obtenção do modelo recorrente A – B – A, reconhecido como forma ternária seccional completa. O termo designa uma macroestrutura composta de três movimentos harmônicos completos, onde cada movimento corresponde a uma tonalidade. Os centros tonais são representados pela progressão característica I – IV – I. 15 polcas apresentam esta configuração. As peças que não se encaixam nesta estrutura são *Buvons Séc!!! Op. 91* e *A Democrática Op. 175,* que estruturalmente são formadas pela progressão característica I – V – I;

b.1) *Seção A*: apresentação do tema principal, em geral, com três centros tonais: I – V – I; I – IV – I ou I – iv – I;

b.2) *Seção B ou Seção Contrastante*: sua função é prover contraste por meio da modulação para tons vizinhos. Geralmente, é formada por três centros tonais: I – IV – I; I – iv – I ou I – V – I. O contraste também pode ser implementado pela mudança de caráter (*dolce*, *giocoso*, dentre outros) e de dinâmica. Esta seção é construída a partir de variações sobre o tema inicial ou pela inclusão de um novo tema. O movimento central, por vezes, recebe o

nome de trio. Parece não haver um consenso específico quanto ao início desta seção. Em *Folia carnavalesca* (arranjo da famosa canção *Zé Pereira*), Joaquim Ferreira indica o início do trio simultaneamente à chegada da tonalidade de Mi bemol maior, ou seja, exatamente no meio da seção B. Em *Jone. Op. 24*, o mesmo compositor aponta o começo do trio coincidentemente com o início da Seção B. Balduíno dos Santos e Oliveira também adota esta segunda opção em *A Gratidão do Conselho* e *A progressista;* e

b.3) *Seção A*: reapresentação do tema principal provendo estabilidade mediante o retorno à tônica. Esta seção é um ritornello, sendo, portanto, constituída dos movimentos harmônicos apontados anteriormente (I – V – I; I – IV – I ou I – iv – I). Eventualmente, a esta seção soma-se uma *coda* ou *codetta*, verificada em apenas três impressos.

CONCLUSÃO

A pesquisa *Inventário preliminar para um dicionário de músicos e expressões musicais na Bahia* prossegue atualmente como um estudo substantivo das músicas coletadas. Esta apresentação, é ainda um levantamento parcial de informações sobre o gênero musical polca. O principal resultado dessa pesquisa foi a extração de modelos estilísticos que contribuem para a descrição panorâmica da polca na Bahia. Os impressos foram analisadas do ponto de vista estilístico — análise formal de foco variável — e nas suas relações de contexto, caracterizando, assim, os objetivos específicos de uma metodologia embasada na musicologia histórica. O NEMUS empreende um resgate de partituras e informações que são particularmente importantes para a história musical da Bahia, pois os impressos, devidamente focalizados, atuam como documentos históricos que revelam fatores de ordem social, política, religiosa, além de usos e costumes da época, dados estes essenciais para a reconstituição da história musical baiana.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1989. p. 404-405.

BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O theatro na Bahia:* livro do centenário (1812-1912). Bahia: Officina do "Diario da Bahia", 1915.

GRACIAN, Cernusak; LAMB, Andrew. Polka. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 1980. v. 15, p. 42-44.

TEATROS e Salões. Jornal *A Bahia*. Salvador, n. 23, p. 04, 26 e abril de 1896 (sem autor).

RUY, Affonso de Souza. *História do teatro na Bahia:* séc. XVI-XX. Salvador. Universidade da Bahia, 1959.

SILVA, Maria Conceição Barbosa da Costa e. *O Montepio dos artistas*: elo dos trabalhadores em Salvador. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia, Fundação Cultural, EGBA, 1998.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A primeira Gazeta da Bahia*: idade d'Ouro do Brasil. São Paulo: Cultrix; [Brasília]: Instituto Nacional do Livro, 1978.

SILVA, Kátia Maria de Carvalho. *O Diário da Bahia e o Século XIX*. Nota introdutória de Fernando Sales. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular da Modinha á Lambada*. 6. ed. revista e atualizada. Art Editora LTDA, 1991.

VEIGA, Manuel. Impressão Musical na Bahia: um ensaio introdutório. Manuscrito não publicado apresentado como relatório do projeto ao CNPQ, 2000.

_____. Impressão Musical na Bahia, 2003. Disponível em: <http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>. Acesso em: 02 de set. 2004.

VEIGA, M.; ALMEIDA, L. A. S.; GARCIA, S. M. C.; GAZINEO, L. M.; RIBEIRO, H. L.; GARCIA, R. *Banco de Dados da Modinha Brasileira e Impressão Musical na Bahia*. Salvador, Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS), 2002. Disponível em <http://www.nemus.ufba.br/>. Acesso em: 20 de set. 2004.

A PRÁTICA COPISTA NAS MINAS OITOCENTISTA: SÍMBOLOS E SIGNOS QUE PERPASSARAM A ESSÊNCIA DE UM POVO E DE UM LUGAR

Francisco de Assis Gonzaga (Chiquinho de Assis)
chiquibranhosil@barroco.com.br

Resumo: Pretende-se neste texto refletir sobre a participação e a contribuição dos copistas de música na construção da história da música oitocentista em Minas Gerais. Os estudos musicológicos sobre a prática musical em Minas Gerais demonstram um silêncio quase total a respeito da prática copista e, em especial, com relação às características subjetivas, estilísticas, biográficas e inventivas destes**.** Até que ponto pode-se afirmar que a cópia era fiel ao original? Havendo transformações ou apropriações, por quais motivos ocorreriam? Seriam características comuns de alguns copistas ou simplesmente adequações visando funcionalidades instrumentais, financeiras, ou técnicas? Nas informações paralelas ao discurso musical, haveria uma tipologia regional, nacional, ou tais intenções eram manifestadas subjetivamente pelos copistas em busca de resultados objetivos? Comentários presentes em manuscritos musicais podem exemplificar o cotidiano da prática ou de performances musicais? Este trabalho se propõe a refletir sobre tais questões, tendo como referência o copista Bruno Pereira dos Santos - atuante na região de Catas Altas do Mato Dentro - A escolha do referido copista deve-se ao fato de suas cópias estarem sendo utilizadas em edições de obras musicais gravadas recentemente, da qualidade de sua escrita, da recorrência de suas cópias em Minas Gerais e da irreverência de seus comentários para os intérpretes. É comum a presença marcante de um humor refinado, quase sempre relatando os bastidores da prática musical cotidiana. O objetivo de tal comunicação é a apresentação dos resultados parciais da pesquisa realizada pelo autor no curso de mestrado da UFMG na sub-linha de pesquisa: *Música e Sociedade*.

"Na verdade, desde os primeiros tempos a noção de cópia revelou-se extremamente elástica, variando da reprodução exata e da cópia fiel à interpretação inventiva." (GRUZINSKI, 2001)

A prática copista na história da produção musical foi e tem sido sinal de funcionalidade da obra de arte. Não obstante o fato de que a posse de um manuscrito musical, portanto cópia, possa significar funcionalidades outras que não sejam a prática musical em si, mas especulações artísticas diversas, a cópia musical quase sempre implicava em suprir demandas, fossem elas profissionais ou amadoras, de cunho religioso ou profano.

O copista, elemento atuante como um filtro entre o compositor, o intérprete, a função e o público, teve ao longo da trajetória musical um papel atuante como um fio condutor entre a idéia da obra e a sua execução.

O período colonial em Minas Gerais sempre foi um importante objeto de estudos para a musicologia histórica. Sendo assim, os enfoques musicológicos em sua grande maioria tratam dos compositores, das obras e sua associação às funções religiosas. Contudo, percebe-se a carência de trabalhos que tenham como objeto principal de estudo a prática do copista.

Tal prática exerceu um papel de relevância na história da música religiosa, que devido ao seu caráter funcional, tinha através do trabalho do copista a acessibilidade e a restauração do repertório litúrgico

Este repertório nem sempre era requisitado por entidades, pois a necessidade de suprir demandas, muitas vezes em curto espaço de tempo, fazia com que o acúmulo das obras copiadas garantisse um provável arremate na concorrência profissional: "A regra geral era armazenar - por composição ou aquisição - um repertório adequado ao maior número possível de funções sacras, para garantir sua atuação profissional." (CASTAGNA, 2000, p. 254)

Sendo assim, os copistas exerceram uma participação ativa na sociedade musical, adotando ao longo da história da produção musical um papel de destaque. Este destaque pode ser observado através da freqüência dos nomes de alguns copistas em manuscritos musicais mineiros. "Os copistas, até meados do século XIX, dando menor importância aos compositores do que à música em si, acabavam, muitas vezes, omitindo seus nomes, pela simples falta de necessidade de registrá-los" (CASTAGNA, 2000, p. 258).

Ora, a partir de tal afirmação podemos, dentre tantas indagações, nos perguntar o por que desta identificação copista a partir do século XIX? Haveria esta necessidade de registro? Por que razão, uma vez que durante o século XVIII não é tão recorrente tal identificação?

O trabalho de investigação a manuscritos musicais na região do ciclo do ouro mineiro, para ser mais exato na região de Mariana, nos coloca diante de um grupo de copistas cujos nomes, recorrentes em manuscritos musicais do século XIX, atestam o ofício e a identificação do copista.

Dentre os nomes mais presentes nestes manuscritos temos Bruno Pereira dos Santos (Catas Altas do Mato Dentro), Fructuoso de Mattos Couto (Inficionado), Olímpio Donato Corrêa (Mariana) e Francisco Sales Couto (Barra Longa).

Buscando delimitar um terreno de investigação resolvi centrar as minhas pesquisas em Bruno Pereira dos Santos e Fructuoso de Matos Couto cujas características se assemelham no trato da cópia.

Para tanto foi necessário um cuidadoso trabalho no sentido de que a investigação não se resumisse nas cópias, mas também na re-construção de suas histórias enquanto

homens, acreditando que contextualizações abrangentes no processo da construção histórica podem atuar como dignas referências numa história em expansão ilimitada.

Para tanto, todo o processo investigativo tem sido construído a partir de fontes diversas como manuscritos musicais, livros de irmandades, inventários, testamentos e possíveis relatos.

A partir de pesquisas realizadas em acervos não musicais já foi possível descobrir importantes dados biográficos destes senhores.

Bruno Pereira e Fuctuoso Coutto, nasceram no ano de 1797, são de cidades vizinhas respectivamente Catas Altas do Mato Dentro e Inficcionado, hoje Santa Rita Durão, se declararam, em relatos do censo eleitoral, como alfaiates, e como se não bastasse a coincidência, ambos trazem em suas cópias a presença marcante de um humor refinado quase sempre relatando os bastidores dá prática musical.

"Feito em certa parte do mundo por hum curiozo (sic)" [1]

"Snr'. Tiple v.m.ce he muinto fejo / de naris e mal feito de boca (sic)" [2]

"Snr' Contralto vm.ce não obcervou os pianos / por iço he q' eu estou mal Satisfeito com vm.ce (sic)" [3]

"bravo Snr' baxa que lustrou muinto pelos holhos / pelos narizes [...] (sic)"[4]

"Quer queira quer não cante so o que estiver escrito mais nada (sic)"[5]

"Memento pª deffuntorum que tiver dinheiro e vella; e elle sizudinho a disfrutar as boas gargantas que este q. este executar [...] pª. as lambânças e uzo de Fructuoso de Mattos Couto. (sic)"[6]

"Missa pequena do Joaquim de Paula Souza [...] / Para o uzo de Fructuoso de Mattos Couto/ [...] 1822 / Para as funções de poucos cobres (sic)"[7]

A partir destas citações constata-se que um manuscrito musical revela informações que vão além da música.

Vejamos o primeiro caso. *Feito em certa parte do mundo por um curioso*, percebe-se em tal citação um ar poético de um músico mineiro que nas longínquas terras expõe os seus anseios e por que não dizer a sua vontade de que este manuscrito fosse ainda lido por alguém em outra época, quando da execução de tal novena?

---

[1] Museu da Música de Mariana (BC-ON41)
[2] Museu da Música de Mariana (BC-ON31)
[3] Ibdem
[4] Ibdem
[5] Museu da Música de Mariana (MA-F02)
[6] Arquivo Histórico Monsenhor Horta ICHS/UFOP
[7] loc. cit

Senhor Tiple vossa mecê é muito feio de nariz e mal feito de boca. Se tomarmos do ponto de vista musicológico temos a informação técnica do tratamento da voz de soprano "Tiple", porém do ponto de vista funcional e sociológico temos a confirmação da prática das crianças cantando a parte de soprano evidenciando a não participação do sexo feminino no fazer musical religioso, no entanto, se analisamos a caracterização física poderemos estar sujeitos a questionamentos de ordem étnica.

Senhor Contralto vossa mecê não observou os pianos / por isso é que eu estou mal satisfeito com vossa.mecê. Novamente temos a confirmação da participação do sexo masculino nas vozes femininas e do ponto de vista musical a rigidez no que se refere à dinâmica.

Bravo Senhor baixa que lustrou muito pelos olhos / pelos narizes [...]. Como em todos os casos acima temos a personificação do instrumento "Senhor Baixa", ou seja o cantor Baixo, contudo, também temos um certo "puxão de orelhas" pois este lustrou pelos olhos e pelo nariz, mas não pelo ouvido e/ou pela voz.

Quer queira quer não cante só o que estiver escrito mais nada. Temos aqui, um depoimento que muito poderá nos influenciar nas formulações de comentários a respeito da prática vocal no século XIX e sobre a performance dos músicos.

Memento para defunto que tiver dinheiro e vela; e ele sizudinho a desfrutar as boas gargantas que este executar ... para. as lambanças e uso de Fructuoso de Mattos Couto. Além da descrição de uma cerimônia fúnebre, temos também a citação da questão financeira o que faz com que este copista relate de forma singular as possibilidades remuneráveis do ofício copista.

*Missa pequena do Joaquim de Paula Souza..../ Para o uso de Fructuoso de Mattos Couto/... 1822/ Para as funções de poucos cobre*s. Novamente este copista revela a sua preocupação financeira e levanta a possibilidade de discussões acerca da posse do manuscrito e quanto à forma "missa pequena".

Pois bem, a partir deste repertório de comentários em manuscritos musicais, podemos concluir que estudar a prática copista é estudar estratégias na busca por uma releitura do papel secundário destes, levantando hipóteses da atuação destes escribas como agentes no processo de difusão, transformação e identidade da música brasileira do período. Estudar a prática copista em Minas no século XIX, é também abrir as portas para o estudo de informações que vão além da pauta, é assumir que a fabricação de símbolos e signos musicais nas minas oitocentista perpassou a essência de um povo e de um lugar.

Referências bibliográficas

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 2000. 3 v.

_____. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. *Anais*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.

CHARTIER, Roger. *Formas do sentido e cultura escrita:* entre distinção e apropriação; tradução de Maria de Lourdes Meirelles Matencio, Campinas, São Paulo, Ed.Mercado de Letras, 2003.

FLECHOR, Maria Helena Ochi. *Abreviaturas*: Manuscritos dos séculos XVII ao XIX. 2. ed. aum. São Paulo. Arquivo do estado, 1990.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*: morfologia e história. Tradução Frederico Carroti. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

LANGE, Francisco Curt. Os Irmãos Músicos da Irmandade de São José dos Homens Pardos de Vila Rica. *Estudos Históricos*, Marília, n. 7, p. 12-78, 1968.

RICOEUR, Paul. *Teoria da Interpretação*: o discurso e o excesso de significação. Tradução de Artur Morão. Lisboa, Edições 70, 1996.

A PRESENÇA DA CLARINETA NA DANÇA DO CARIMBÓ DE MARAPANIM-PA

Jacob Cantão
jacobcantao@hotmail.com

Resumo: O estudo analisa a execução e sonoridade da clarineta na dança do carimbó através do estilo pessoal de três executantes. A pesquisa procurou destacar a clarineta em outro estilo de execução. Não encontramos estudos sobre a técnica, a sonoridade, a interpretação e repertório musical desenvolvidos pelos clarinetistas de carimbó no Pará. O objetivo do estudo foi documentar e estudar a utilização da clarineta e a dos clarinetistas no carimbó, buscando responder às seguintes questões: Quais as características de execução de carimbó? Como o clarinetista aprende a tocar o instrumento? Como adquire habilidade técnica? Como o clarinetista aprende a tocar o carimbó? Quais as características musicais da participação da clarineta no carimbó? Foi realizada pesquisa de campo, abrangendo três clarinetistas e cinco grupos de carimbó. Foram feitas gravações em áudio e vídeo, entrevistas com clarinetistas e músicos para mostrar o repertório e atuação da clarineta. Após a coleta de dados, iniciou-se a transcrição e análise musical, que ajudaram a esclarecer a atuação da clarineta, gerando ou confirmando hipóteses. Foram observadas semelhanças e diferenças na execução que indicavam uma maneira própria de se tocar carimbó com timbre, articulação, dinâmica própria, diferenciando-se de outros gêneros musicais brasileiros. Concluímos que clarineta tem três características principais: é um instrumento solista responsável pela "introdução", parte intermediária instrumental de natureza improvisatória e o termino da música. Em segundo, serve de apoio para o canto e terceiro lugar, realizam em alguns casos, seqüências das variações melódicas.

Introdução

Este trabalho trata da participação da clarineta no conjunto instrumental que acompanha a dança do carimbó no Município de Marapanim no Estado do Pará. Quer-se destacar a importância da utilização da clarineta em outro estilo de execução, que não seja, o repertório clássico, nem o estilo de execução convencional. A escolha da cidade de Marapanim deu-se através de um levantamento prévio sobre as localidades de ocorrência da dança do carimbó, no Pará. Foram estabelecidos alguns critérios; a saber: sua relevância no Estado do Pará; a participação da clarineta e a atuação dos grupos existentes.

A dança do carimbó remonta ao final do século XVIII e "tinha como base tambores e cantorias". Castro (1983, 33) menciona detalhes históricos sobre o carimbó, citando o historiador Agripino Conceição, que descreve o seguinte:

> [...] o carimbó de Marapanim, tido como o berçario dessa dança, teria nascido na localidade de Santo Antônio, hoje Maranhão, em homenagem aos

> primeiros moradores, que eram emigrantes vindos do Estado do Maranhão e que teriam juntado alguns elementos, ao batuque e encontrado o ritmo que denominaram de carimbó, exatamente devido aos tambores de madeira oca, com um couro de veado ou caetetú teso e presos com pregos à boca [borda], que batidos produziam um som bastante contagiante. Na localidade de Santo Antônio, o Carimbó teria dado origem a Irmandade de São Benedito, que era responsável por festas religiosas e profanas (CASTRO, 1988, p. 33).

A inserção de instrumentos de sopro em Marapanim remonta ao século XIX, portanto, não existia, no carimbó, a incorporação de aerofones: flauta e clarineta. Não há estudos que indiquem quando a clarineta foi introduzida no carimbó. Talvez seja uma tarefa difícil, levando em consideração a falta de documentações. Os registros existentes são baseados em fontes orais. Entretanto, segundo informações do mestre Pedro Roberto e Cantídio Braga; o mestre Laurico Paixão, conhecido como Lauriquinho, foi o responsável pela introdução da clarineta em 1936, no carimbó da cidade de Marapanim[1]. Jorge Hurley (1933) fornece informações que comprovam que no contexto de festas e danças, a clarineta já era usada em outros Municípios, antes de 1936.

Para David Pino (1980), a presença de instrumentos de sopro em conjuntos de danças folclóricas é fenômeno observado em quase todas as partes do mundo desde os tempos mais remotos, como podemos observar entre as civilizações do Oriente Médio, Ásia, África e Europa. A introdução no Pará de determinados instrumentos, inclusive a clarineta, veio contribuir para o processo de dinâmica cultural. Uma das primeiras pesquisas sobre a dança do carimbó de Marapanim foi desenvolvida por Lurdes Furtado (1978) e publicada na *RE – Review of Ethnology.* Neste trabalho, a clarineta é citada como participante do grupo instrumental que acompanha a dança do carimbó.

Em Marapanim, a partir dos anos 70 até 2002, vários grupos realizaram gravações com a participação da clarineta, entre eles: “Os Canarinhos”, o “Uirapuru”, “Flor da cidade”, “Raízes da Terra”, “Borboletas do mar” e “Kumatê”.

Justificativa

A dança do carimbó despertou o interesse de pesquisadores que passaram a produzir estudos e textos gerando importantes documentos onde são reveladas suas importâncias na cultura paraense; entre eles podemos mencionar: Chermont de Miranda (1906), Figueredo e Anaíza Vergolino (1967), Vicente e Marena Salles (1969), Pedro Tupinambá (1969), Jorge

[1] Não se pode afirmar, se antes da década de 30, a clarineta era ou não usada no carimbó em outras cidades da zona do salgado. Há fortes indícios da utilização da clarineta na vila Maú, no município de Curuçá.

Hurley (1933), Lurdes Furtado (1980), Antonio Maciel (1983), Agripino Conceição (1999), Bruno de Menezes e Joaquim Amoras Castro. A bibliografia regional muito tem feito para divulgar e registrar a literatura e a música de transmissão oral. A visão antropológico-social desses estudiosos está centrada na descrição da coreografia, poesia e música. O mesmo não acontece no que se refere à clarineta, instrumento europeu que foi incorporada na lúdica amazônica. Ainda não existiam estudos sobre a introdução da clarineta no Pará, nem a sua aceitação nos grupos populares na Amazônia. Não encontramos estudos sobre a técnica, sonoridade, interpretação e repertório musical desenvolvidos pelos clarinetistas de carimbó no Pará.

A pesquisa desenvolvida em Marapanim é um ponto de partida na área de pesquisa de instrumentos de sopro, e pretende diminuir a falta de documentação sobre a pesquisa da clarineta no Pará.

Objetivo

O objetivo da pesquisa em Marapanim foi documentar e estudar a utilização da clarineta e a atuação dos clarinetistas no carimbó de Marapanim, buscando responder às seguintes questões:

- Como o clarinetista que atua no carimbó aprende a tocar a clarineta?
- Como é a técnica instrumental?
- Como adquirem habilidade técnica?
- Como o clarinetista aprende a tocar o carimbó?
- Quais as características execução da clarineta no carimbó?

Procedimentos metodológicos

Período da pesquisa: de 2000 a 2001.

Clarinetistas selecionados: três dos cinco atuantes em Marapanim.

Grupos de carimbó pesquisados: cinco dos sete existentes na cidade. No Município são aproximadamente 22 grupos.

Foi realizado um trabalho de campo na cidade de Marapanim. Com objetivo de mostrar particularidades de repertório e atuação da clarineta, foram realizadas gravações informais previamente combinadas, com os grupos contatados em áudio e vídeo. Foram feitas

entrevistas[2] semi-estruturadas com clarinetistas, "donos"[3] e músicos de grupos de carimbó. Após a coleta de dados[4], iniciou-se a transcrição e análise musical. Uma parte do repertório[5] analisado serviu para mostrar características técnicas e musicais da clarineta no carimbó. O contexto cultural também teve sua relevância neste trabalho. Os dados ajudaram a esclarecer a atuação da clarineta no carimbó, gerando ou confirmando hipóteses.

Durante o trabalho de campo, percebemos que, ao atuar como instrumentista junto aos grupos, estabelecia-se uma troca de experiências, abrindo um canal de comunicação maior entre entrevistador e entrevistado. Embora, gradativamente, os procedimentos éticos (abordagem vinda do pesquisador) tenham tomado o lugar durante este trabalho, sempre procurou-se partir do ponto de vista êmico (isto é, vindo dos membros do grupo social, cuja música é objeto de estudo). Buscou-se ser um observador imparcial, procurando verificar o que existia; com a tarefa de constatar, e não de julgar, muito menos dizer se, estavam certos ou errados. Os dados analisados possibilitaram responder às questões centrais do trabalho.

1. Como o clarinetista que atua no carimbó aprende a tocar clarineta?

Primeiro é preciso conhecer o instrumento, e depois, aprender a tocar. Há vários casos em que os laços de parentesco explicam o interesse pela clarineta e pela música. Uma pessoa pode influenciar uma outra pessoa da família a escolher a clarineta.

Onde se aprende a tocar clarineta? Na maioria das vezes é no "conservatório do povo", expressão usada por Vicente Salles (1985), para designar o ensino da música nas sedes das bandas. As pessoas interessadas aprendem a gramática musical, durante um período que vai de seis meses a um ano[6]; distribuído da seguinte forma: teoria musical, divisão métrica, com oito lições no compasso quaternário, oito no binário e o mesmo número no ternário. O próximo passo é a prática no instrumento; que ocorre da seguinte forma: o mestre de banda, clarinetista ou não, mostra a posição das notas no instrumento, ensina a escala diatônica e cromática, ou seja, as seqüências das notas naturais e alteradas, para depois de algumas aulas, iniciarem a aprendizagem das linhas melódicas. É através da curiosidade e percepção auditiva, que os alunos buscam executar músicas que eles estão acostumados a ouvir como:

---

[2] Embora esse trabalho seja realizado em Marapanim, foram entrevistados músicos que atualmente residem em Belém do Pará, Santa Quitéria, Município de Santa Izabel e nas Vilas e lugarejos que compõem o município de Marapanim.

[3] Expressão usada para designar pessoas responsáveis pelos conjuntos de carimbó.

[4] Parte do material coletado encontra-se no Laboratório de Etnomusicologia da UFBA; departamento de música.

[5] As músicas estão inclusas na dissertação "A presença da clarineta na dança do carimbó", apresentada em Fevereiro de 2002 em Salvador - BA.

[6] Os procedimentos de aprendizagem musical vêm se modificando em decorrência dos cursos promovidos pela Fundação Carlos Gomes.

chorinhos, dobrados, sambas e o carimbó. O processo de transmissão musical se dá de maneira oral. Os clarinetistas, apesar da iniciação musical, executam as músicas de carimbó sem partitura.

2. Como é a técnica instrumental?

De maneira geral, é resultado da prática baseada no repertório popular. No carimbó, o uso constante de intervalos dos acordes maiores e menores, ascendentes e descendentes, proporciona um treinamento auditivo e de habilidade digital. Usam "enfeites" sobre a melodia, isto é, ornamentos. A dinâmica utilizada é sempre forte. O sopro é sempre forte, pois os clarinetistas foram acostumados a tocar ao ar livre, sem sonorização. Para soprar a clarineta utilizam a embocadura "simples"[7]. Não há uma preocupação com o preparo das "palhetas"[8], mas identificam-nas como palhetas "fracas e fortes". Em Marapanim, os alunos possuem pouco conhecimento técnico sobre embocadura, respiração e as inúmeras possibilidades de posição de notas agudíssima; detêm pouca informação sobre a literatura da clarineta e da música clássica. Eles utilizam efeitos adicionais semelhantes aos "*Bends*"[9]. Talvez esses efeitos são usados porque eles ouviram alguém fazer e estão reproduzindo, ou da influencia em relação ao canto.

Apesar da maioria dos clarinetistas usarem a clarineta de 17 chaves, a técnica de digitação ainda detém algumas posições da clarineta de 13 chaves.

A sonoridade dos clarinetistas é resultado de um processo de construção proveniente da:

a) Experiência inicial com a flauta de imbaúba[10], o único instrumento existente no carimbó antes da clarineta.
b) Maneira de soprar.
c) Palheta/boquilha.
d) Timbre da clarineta de 13 chaves, como elemento influenciador da sonoridade dos três clarinetistas estudados.

---

[7] Existem duas formas. A "simples" com os lábios inferiores levemente dobrados e os dentes superiores apoiados na boquilha (bico da clarineta). A dupla tem tanto os lábios superiores como os inferiores dobrados.
[8] Pequeno pedaço de bambu, transformado em palheta que é fixado na boquilha para produzir o som.
[9] Efeito sonoro que pode ser executado, segundo Rehfeldt, com mudanças de posições dos dedos ou através da pressão do maxilar na palheta e da posição da cavidade oral. Caravan (1975), Phillip Rehfeldt (1994) e Dolak (1980) também fazem abordagens sobre efeitos sonoros.
[10] *Morácea – Cecropia palmata.* Planta muito comum em Marapanim. Por ter seu tronco oco, é aproveita para fazer artesanalmente, a flauta.

e) Maneira como se canta o carimbó. A clarineta ao acompanhar o canto, muitas vezes parece imitar a voz do cantor e vice-versa.
f) Relação com o repertório de música popular.

3. Como adquirem habilidade técnica?

A habilidade técnica vai sendo construída ao longo da vivência musical do instrumentista, adquirida na execução dos repertórios da banda de música como: dobrados, sambas, chorinhos, como também os xotes, merengue e o carimbó. O fato do repertório tanto da banda de música como dos grupos regionais ser executado sem partitura estimula uma desenvoltura perceptiva e técnica.

Contribui para o treinamento das habilidades motoras, ampliando o domínio digital: a execução do carimbó com constante uso de linhas melódicas de natureza arpejadas, envolvendo as regiões timbrísticas que a clarineta atua, isto é, grave, média e aguda; as combinações rítmicas utilizadas e a criatividade rítmico-melódico do executante. A técnica instrumental é construída a partir do próprio conteúdo da música popular e da "inteligência musical" dos clarinetistas. Mestre Lauriquinho, um dos mais antigos clarinetistas de carimbó de Marapanim, ao ser perguntado como adquiriu habilidade técnica, ele respondeu "a técnica vem com a prática." A técnica instrumental é construída a partir do próprio conteúdo da música popular e da "inteligência musical" dos clarinetistas.

4. Como o clarinetista aprende a tocar o carimbó?

Para aprender a tocar o carimbó, o músico deve ter interesse e gostar do carimbó. Observou-se que os habitantes de Marapanim, assim como os clarinetistas, crescem ouvindo carimbó, portanto, há referencial sonoro que antecede a aprendizagem da música do carimbó, dos quais destaca-se: 1) a música de carimbó faz parte de seu contexto cultural, 2), predisposição para aprender a tocar a clarineta, 3), a maioria dos clarinetistas iniciou sua atividade musical na flauta de imbaúba, e 4), em muitos casos, o componente do grupo de carimbó canta a melodia e, o clarinetista, tenta reproduzir o que ouviu. Os clarinetistas pesquisados tiveram alguma experiência musical, tocando flauta de imbaúba (mestres Oeiras, Ninito e Lopes), assim como, outros clarinetistas que atuam no carimbó. Quando o estudante inicia o treino das músicas de carimbó, segue a sua intuição, praticando seqüências de notas tanto melódicas como intervalares, principalmente, as "terças" que formam a composição dos arpejos, eles não estudam isso em métodos. Os clarinetistas aprendem através da imitação. A criatividade do músico, em trabalhar com as notas ascendentes e descendentes, cria

seqüências de notas em sons consecutivos e em saltos de "terças", semelhantes aos arpejos. Geralmente, quando ele não sabe executar a música, o "dono" responsável pelo grupo de carimbó, e/ou o cantor transmitem, através da voz, a idéia musical em forma de linha melódica, que a clarineta deve tocar. Posteriormente, o clarinetista vai tocando e desenvolvendo a idéia musical, praticando assim, a natureza improvisatória. É praticando seu instrumento e ouvindo outros clarinetistas atuantes no carimbó que se estabelece uma parte do processo de aprendizado dos clarinetistas de carimbó. Mestre Lauriquinho diz que "para tocar carimbó precisa ser entendido no carimbó e isso depende de experiência, e a experiência, é a execução."

O termo "entendido" significa ter um "bom ouvido", ou seja, ter uma percepção treinada para esse tipo de prática musical. Sem essa prática, o clarinetista terá dificuldades para executar a música do carimbó.

5. Quais as características de execução da clarineta no carimbó?

A atuação da clarineta tem três características principais: em primeiro lugar é um instrumento solista responsável pelo início da música, "introdução"; seção intermediária instrumental e a seção final, onde o clarinetista mostra suas habilidades improvisatórias. Em segundo, "menos freqüente", serve de apoio para o canto e, finalmente, realiza, em alguns casos, durante a estrofe e refrão, seqüências das variações melódicas, em alguns casos, durante a estrofe e refrão, realiza seqüências de variações melódicas. A articulação das notas praticadas nas frases é quase toda em *portato.* Nota-se ausência de *staccatos*. A dinâmica é sempre forte, devido ao acompanhamento ser composto de instrumentos de alto volume (dois tambores, par de milheiros, maracá e o banjo). A extensão usada é de mais de duas oitavas. Quando comparado à flauta artesanal, podemos dizer que, com a introdução da clarinete no carimbó, houve uma ampliação da extensão das notas usadas na música do carimbó.

Na execução, o clarinetista faz uso de notas arpejadas; utiliza vibratos. Usa também *apojaturas* e eventualmente trinados. Finalmente, a clarineta se caracteriza na execução por uma particularidade singular - a sonoridade.

Estilo de execução de Rinaldo Oeiras, Humberto Monteiro (Ninito) e José Lopes

O estilo de execução da clarineta no carimbó é resultado da análise de três clarinetistas marapanienses: Rinaldo da Silva Oeiras, Humberto dos Santos Monteiro (Ninito) e José Nunes Lopes. Dos três clarinetistas, apenas Humberto Monteiro permanece em

Marapanim. Oeiras e Lopes moram em Belém, e continuam atuando em gravações e apresentações de grupos de carimbó. Os três clarinetistas foram escolhidos em decorrência de suas participações no carimbó de Marapanim. Ao descrever o estilo pessoal dos três clarinetistas, observam-se traços comuns e aspectos pessoais que diferenciavam entre si. Em comum tem-se basicamente:

ESTILO DE EXECUÇÃO DOS CLARINETISTAS
TRAÇOS COMUNS 1. ARTICULAÇÃO 2.USO DA FRASE CARACTERISTICA DO CARIMBÓ, FIG 1. 3.FRASE FINAL. INDICA O TERMINO DA MÚSICA. FIG 2. (DESIGNOU-SE CHAMAR DE FORMA CADENCIAL CROMÁTICA). 4.DINÂMICA 5.NOTAS ARPEJADAS 6.USO DE VIBRATOS 7-USO DE INFEITES (ORMNAMENTOS, PRICIPALMENTE APOJATURAS). 8-PREDOMÍNIO DO REGISTRO MÉDIO DA CLARINETA NA EXECUÇÃO DO CARIMBÓ.
ASPECTOS QUE OS DIFERENCIAM ENTRE SI 1- SONORIDADE DA CLARINETA 2-ACOMPANHAMENTO NO CANTO 3-A PARTE SOLISTA 4- INFLEXÕES 5- ACESSÓRIOS USADOS: BOQILHA, PALHETA E INSTRUMENTO.

Fig. 1

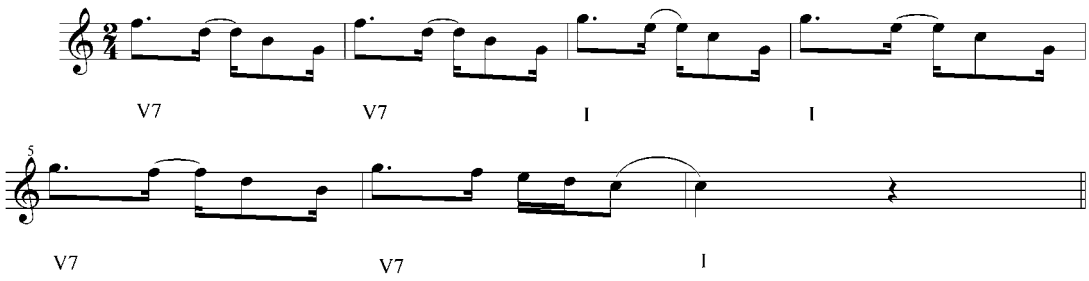
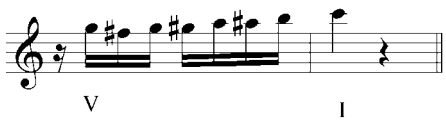


Fig. 2



Quanto à sonoridade da clarineta: Oeiras tem um som, se analisado por clarinetistas de formação acadêmica, seria identificado como um som centrado e uniforme na maior parte dos registros da clarineta; Ninito, se analisado por clarinetistas de formação acadêmica, tem um som não centrado, ou seja "fora de foco", como se fosse um som "preso", com a "garganta fechada"; Lopes, se analisado da mesma forma, tem um som não centralizado nas regiões da clarineta, o que pode provocar um som brilhante e estridente. No registro médio há um certo equilíbrio entre as notas, porém, a partir do sol[4] o timbre muda. Essas diferenças é que caracterizam o som singular do carimbó.

Quanto ao canto: a melodia da clarineta de Oeiras, em alguns casos, juntando-se ao canto em uníssono. No refrão afasta-se da linha melódica vocal, procurando variar o núcleo melódico principal; a clarineta de Ninito na estrofe e refrão juntando-se ao canto em uníssono, a clarineta e a voz quando atuam juntos no canto parecem imitar um ao outro; Lopes não dobra em uníssono a melodia do canto, prefere fazer seqüências das variações melódicas o que parece gerar um diálogo entre a voz do cantor e a clarineta.

Quanto à parte solista ou seção de natureza improvistória: os desenhos rítmicos usados com mais freqüência por Oeiras são os grupos de seimicolcheias e a combinação semicolcheias com colcheias. Oeiras realiza seqüências de melodias arpejadas ascendentes e descendentes baseadas nos acordes maiores e menores. A parte solista não é tão longa se comparada a de Ninito. Ao estudar a parte dos solos de Lopes, verifica-se que, na maioria das vezes, são curtos. As seqüências rítmicas usadas com freqüência são as colcheias pontuadas e as semicolcheias; Ninito usa a combinação rítmica semicolcheias com colcheias, agrupamento de semicolcheias e grupos de tercinas. Ninito valoriza a parte solista, suas intervenções são longas.

A forma musical do carimbó de marapanim

Em geral, a forma da música do carimbó, como se apresenta em Marapanim[11], possui as seguintes seções:

a) INTRODUÇÃO: Inicia somente com banjo, posteriormente entra a percussão e instrumento solista, neste caso a clarineta.

b) SEÇÃO: A – B: refere-se à estrofe e ao refrão da música. Seção do canto onde a voz pode ou não ser dobrada (acompanhada) pela clarineta ou flauta.

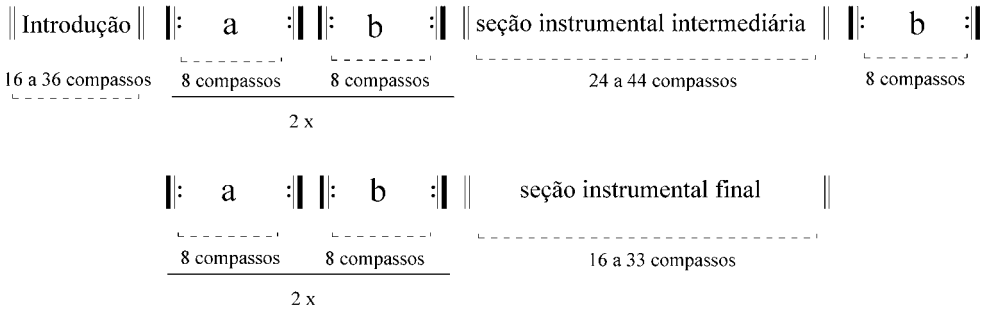
c) SEÇÃO INTERMEDIÁRIA INSTRUMENTAL: parte solo da Clarineta ou flauta, acompanhado pelo banjo e percussão. Nessa seção, a clarineta ou flauta se destaca através de solos, o tempo de execução é determinado pelo solista. Essa seção é de natureza improvisatória.

d) SEÇÃO B: (REFRÃO)

e) SEÇÃO A –B: melodia da estrofe e refrão.

f) SEÇÃO INSTRUMENTAL FINAL: executado pela clarineta ou flauta, banjo e percussão.

Estrutural formal do grupo "Uirapuru"



As características musicais do carimbó de Marapanim são: padrão de oito pulsações; a música é baseada em tons maiores e menores. A progressão harmônica está baseada em I-V-I, podendo aparecer a seqüência ii-V-I e IV-I-V-I. As linhas melódicas são curtas e repetitivas; as frases são distribuídas de 8 em 8 compassos. O canto é intencional. As músicas não são registradas através da escrita musical, são transmitidas oralmente. O grupo instrumental que acompanha a dança do carimbó é formado pelos seguintes instrumentos:

[11] Neste artigo estamos apresentando apenas uma das formas estudadas na cidade de Marapanim. Na dissertação apresentada em Fevereiro/2002, Salvador - BA, temos outras formas e detalhamento sobre a dança, texto e música do carimbó de Marapanim.

dois carimbós (tambores cilíndricos), um grande para marcação que às vezes faz repiques e um pequeno para o repique. Um par de milheiros (ganzá); um pandeiro; um par de maracás (cabaça); uma onça (tambor de fricção) e uma clarineta ou flauta. O saxofone também é usado atualmente em Marapanim.

Conclusão

Os resultados mostraram que os clarinetistas de carimbó de Marapanim, em geral, tiveram sua formação em bandas de música tendo utilizado tanto clarineta de 13, como de 17 e 21 chaves. Foram observadas algumas semelhanças na execução dos clarinetistas, que indicavam uma maneira própria de se tocar carimbó, com timbre, inflexões variadas, articulação, dinâmica própria, diferenciando-se de gêneros musicais brasileiros, como, por exemplo, o samba, choro, xote e maxixe.

Ao descrever o estilo pessoal dos três clarinetistas, Oeiras, Ninito e Lopes, encontra-se traços comuns e aspectos pessoais que os diferenciam entre si. Em comum, basicamente, tem-se: o componente rítmico usado nas frases; o uso de modelos rítmicos-melódicos, em parte semelhantes, para as finalizações de frases; a frase final (forma cadencial cromática); a dinâmica; uso de vibratos; uso de ornamentos; predomínio do registro médio da clarineta; repetição de notas em intervalos de terças. A articulação em *portato* na sua maioria pode ser considerada um traço comum, mesmo levando em consideração que a articulação de Lopes, apesar de ser em *portato,* tem, em alguns momentos, inflexões muito enfáticas. As diferenças estão: na sonoridade da clarineta, no tamanho das seções instrumentais realizadas pelos clarinetistas; a maneira como cada um se posiciona na parte da estrofe e refrão, as inflexões e os acessórios usados: boquilha, palheta e instrumento.

Pode-se dizer que o timbre desenvolvido na cidade de Marapanim é particular e singular. O timbre dos clarinetistas é influenciado, de alguma forma, pela maneira de soprar a clarineta, resultado de muita pressão no instrumento. Outros fatores são: O timbre da clarineta de 13 chaves; a falta de ensino convencional de clarineta; a prática de tocar a clarineta no carimbó, esses fatores levaram os músicos a desenvolverem suas próprias formas de soprar a clarineta.

O modo de vida dos músicos de carimbó é um fator importante. Eles evitam comentar, por exemplo, sobre a ingestão de bebidas alcoólicas, que de certa forma, influencia a maneira de execução de alguns clarinetistas.

O presente trabalho não esgotou todas as possibilidades do estudo da clarineta no carimbó. Para futuras pesquisas, indicamos o estudo sobre: 1) a criação de efeitos sonoros produzidos pela clarineta, 2) a relação entre a sonoridade da clarineta e o canto e sua influência no estilo de execução, 3) as transformações no carimbó, a partir das mudanças culturais e, 4) os possíveis efeitos da ingestão de bebidas alcoólicas na atividade dos músicos de carimbó de Marapanim.

Referências bibliográficas

CANTÃO, Jacob. *A presença da clarineta na dança do carimbó de Marapanim-PA*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de pós-graduação em música – execução musical: clarineta. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2002.

CARAVAN, Ronald L. *Preliminary exercises e etudes in contemporany techniques for clarinet.* Rochester, New York: Ethos Publications, 1979.

CASTRO, Joaquim Amoras. Querem acabar com o carimbó tradicional. *O Liberal*, Belém, 30 Jun. Caderno 3, p 7. 1993.

CONCEIÇÃO, Agripino. *Marapanim*: reconstituição histórica cultural mística e chistosa. Belém: Grafinorte, 1999.

DOLAK, Frank J. *Contemporary techniques for the clarinet.* Lebanon, Indiana, USA: Studio P/r. 1980.

FURTADO, Lurdes Gonçalves. The carimbo: a dance of salgado zone Pará-Brazil. *RE-Review of Ethnology.* Editado por E. Stiglmayr. Institut für Völkerkunde, Vienna, Austria. v. 5, p. 33-55. 1978.

HURLEY, Jorge. *No domínio das águas (livro dos pescadores paraenses):* história da pesca no Pará. Belém: Typographia do Instituto D.Maceado Costa. p. 15, 1933.

MENEZES, Bruno de. Carimbó - Mr. Colman traz duvida sobre Folclore. *Folha do Norte*, Belém, 13 Fev. Caderno 1, p. 3-7. 1958.

MACIEL, Antonio Francisco de A. *Carimbó*: um canto caboclo. 1983. Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de Campinas. Campinas, 1983.

MIRANDA, Vicente Chermont de. Carimbó. In: *Glossário Paraense.* Belém: [s. n.], p. 23. 1906.

PINO, David. *The clarinet and clarinet playing*. New York: C. Scribner's Sons, 1980.

REHFELDT, Phillip. *New directions for clarinet.* Revised edition. Los Angeles, California: University of California Press, 1994.

SALLES, Vicente e SALLES, Marena Isdebski. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira do Folclore*, [S. l.], v. 8, n. 23, p. 257-82, 1969.

_____. *Sociedades de Euterpe***.** Brasília: edição do autor, 1985.

TUPINAMBÁ, Pedro. *Mosaico Folclórico*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1969.

A PRESENÇA DA DANÇA NA MÁGICA: O "MAXIXE DA PATACA", NA MÁGICA "A RAINHA DA NOITE", DE BARROZO NETO

Vanda Lima Bellard Freire (Coord.)
jwfreire@ccard.com.br

Erika Soares Augusto
erikasoaug@yahoo.com.br

Gisele Leite Mello
giselelmello@yahoo.com.br

Leonardo Vieira Caldas
leoalves2002rj@yahoo.com.br

Jonas Coutinho Cavalcante
jonascout@yahoo.com

Resumo: O presente trabalho apresenta resultados parciais dos projetos "Ópera e Música de Salão no Rio de Janeiro Oitocentista" e "Registro Patrimonial de Manuscritos" (apoios UFRJ, CNPq e FUJB). O gênero dramático-musical "mágica" , esquecido pela literatura especializada, revela-se particularmente importante para a história da música no Rio de Janeiro (final do século XIX e início do século XX). Constitui-se de quadros estanques, de caráter contrastante e em tonalidades diversas, com texto em português, personagens fantásticos, presença de partes faladas. Possui características da Ópera, da Revista e da Opereta, entre outros. Na etapa atual da pesquisa, focaliza-se a presença da dança na mágica. O presente relato refere-se ao estudo de caso da cena " Maxixe da Pataca" , da mágica "A Rainha da Noite" , de Barroso Netto e Moreira Sampaio (1905) . A metodologia parte da consulta a periódicos de época e da leitura analítica da obra, com base nos enfoques fenomenológico e dialético, buscando-se caracterizar o gênero mágica e compreender sua inserção na sociedade carioca oitocentista , com base na História Social. Os referenciais teóricos incluem: Burke (1992) e Ginzburg (1987) sobre a concepção de história utilizada e sobre o conceito de circularidade cultural; aplicação do enfoque dialético/fenomenológico à música, segundo Cliffton (1983), Freire (1994) e Souza (2000); caracterização de aspectos musicais "brasileiros", segundo Bertoche (1996), Kiefer (1986, 1990) e Sandroni (2001), entre outros; referenciais históricos da mágica, segundo Freire (1999, 2000, 2001, 2002, 2003). Os resultados parciais apontam para a importância da mágica no universo carioca da época, como gênero musical que sintetiza elementos musicais advindos do teatro e de práticas populares urbanas e com papel significativo na construção de identidade musical.

Introdução

A presente comunicação apresenta resultados parciais das pesquisas "Ópera e Música de Salão no Rio de Janeiro Oitocentista" (apoios CNPq e FUJB) e "Óperas e Mágicas em

Teatros e Salões do Rio de Janeiro e de Lisboa – final do século XIX e início do século XX" (apoio CAPES), ambas com vínculo institucional UFRJ. Articula-se, também, com o projeto Registro Patrimonial de Manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno (apoio FUJB).

Essas pesquisas focalizam a música no Rio de Janeiro, na transição dos séculos XIX e XX, na perspectiva da circularidade que as manifestações musicais desse período processavam entre teatros e salões, sem desconhecer o trânsito por outros espaços da época (como ruas, clubes carnavalescos e salas de família de baixo "status" econômico, etc).

O conceito de circularidade foi aqui tomado a Bahktin (Ginszburg, 1987) e ampliado, sendo considerado, nas pesquisas aqui relatadas, como o movimento de qualquer manifestação da cultura entre diversos espaços e entre diversos segmentos da sociedade, e não apenas entre a cultura de cima e a cultura de baixo, como nos autores acima citados.

O "Maxixe da Pataca", objeto principal da presente comunicação, é um dos quadros da Rainha da Noite, mágica composta por Barrozo Neto, em 1905.

A obra encontra-se na Biblioteca Alberto Nepomuceno (Escola de Música da UFRJ), na forma de uma partitura manuscrita e uma redução para canto e piano, ambas incompletas (falta a Apoteose final, segundo anotação na partitura). Consta a anotação da data outubro de 1905 na partitura. O Libreto não foi encontrado. Sua autoria não está especificada na partitura, onde se encontra apenas o nome de Barrozo Neto.

Mágica é um gênero dramático-musical de caráter "popular" praticado no Rio de Janeiro, possivelmente, desde a primeira metade do século XIX. Há evidências, nos periódicos da época, de sua boa repercussão entre o público.

A Rainha da Noite é integrada por 28 quadros, em um total de três atos. O texto, como em todas as mágicas, é em português, e a presença de elementos fantásticos, como em todas as mágicas, também aparece nesta.

O quadro que será abordado nesta comunicação é o Maxixe da Pataca, que faz parte do segundo ato. Cabe observar que a denominação de maxixe, dada pelo autor a este quadro caracteriza o uso de dança popular urbana no teatro musical da época.

> O Maxixe é uma dança urbana, que surgiu nos forrós da Cidade Nova e nos cabarés da Lapa, no Rio de Janeiro, por volta de 1875. Estendeu-se aos clubes carnavalescos e aos palcos do Teatro de Revista. Dançado, inicialmente, ao ritmo de tango, havanera, polca ou lundu, só nos fins do século XIX o consideraram um gênero musical. Primeira dança genuinamente brasileira. Confundido por alguns historiadores com o tango espanhol e a habaneira cubana, distingue-se, entretanto, desses gêneros pelo caráter lúbrico e lascivo da dança, pela sincopação, pela vivacidade rítmica da música e pela utilização freqüente da gíria carioca, quando cantado (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998).

Entre os autores que se referem ao maxixe, na literatura especializada, podemos citar Kiefer (1990) e Sandroni (2001). Ambos apontam algumas características rítmicas que identificam o maxixe. Sandroni refere-se à importância da polca (entre outras) na origem do maxixe e cita Mário de Andrade, apresentando dois esquemas ritmicos como comuns no segundo império, comportanto variações. Todos os autores reconhecem no maxixe a presença do compasso binário.

Pode-se observar que o Maxixe da Pataca faz uso das características rítmicas citadas pelos autores acima referidos.

O Maxixe da Pataca está em compasso binário simples, como é usual nos maxixes da época. O início é anacrústico a peça está na tonalidade de Dó Maior, passando por Sol Maior. A instrumentação é constituída de flautim, oboé, clarinetas em si b, fagote, trompas, pistons em Si b, trombones, tímpanos, violinos, viola, violoncelo e contrabaixo. A parte vocal envolve voz feminina (solista) e coro.

Cabe observar que, no início da redução, aparece a indicação "A Pataca Brasileira entra", indicação esta que é complementada pelo início do maxixe, que dá a ambientação brasileira pretendida e enunciada pela referida indicação.

Análise fenomenológica

Esta análise teve como ponto de partida a escuta de gravação do Cd "Ópera Brasileira em Língua Portuguesa", coordenado pela Professora Vanda Freire. A gravação foi feita a partir da redução para canto e piano. Foram também consultadas a partitura da redução e a partitura orquestral.

A análise realizada utiliza o modelo que vem sendo desenvolvido pela Professora Vanda Freire, com base, principalmente, no trabalho de Thomas Clifton (1983), e já aplicado em trabalhos anteriores (Souza, 2000 e outros). O ponto de vista privilegiado, nesta proposta analítica, é o do sujeito (receptor).

Assim, a partir da escuta da peça, percebemos, no âmbito geral da mesma, o predomínio de textura homofônica, pela presença de linha melódica (vocal ou instrumental) acompanhada, variando entre médio e alto relevo, segundo denominação de Clifton, ou seja, a linha por vezes encontra-se bem destacada do acompanhamento, por vezes aproxima-se do mesmo. As características rítmicas referidas anteriormente e próprias do maxixe aparecem em toda a música (uso da "síncope característica", de esquemas rítmicos tais como colcheia /semicolcheia /semicolcheia, e outras variantes citadas pela literatura consultada).

Identificamos, a partir da escuta, cinco momentos diferenciados:

1º momento (cc. 1-8):

Funciona como uma introdução instrumental e já apresenta o caráter da peça, sobretudo pelo aspecto rítmico. Está na tonalidade de Dó Maior.

A melodia principal é realizada pelo flautim, pelo oboé, pela clarineta e pelos pistons; os demais instrumentos fazem o apoio harmônico e a marcação rítmica e realizam alguns contratacantos com a melodia principal.

As cordas pontuam a marcação rítmica em "pizzicato", enquanto o fagote, o trombone, o bombo marcam o ritmo com valores curtos, intercalados com pausas. Esse efeito conjunto dá certa leveza à introdução, contrabalançando o "tutti" instrumental que dá início ao maxixe.

Próximo ao final dessa intodução (primeiro tempo do compasso 6), ocorre uma suspensão temporal, decorrente de uma fermata sobre acorde dissonante (acorde de dominante secundário, V^7 – VI), gerando sensação de expectativa (protensão, segundo a denominação de Clifton) e ocasionando uma descontinuidade (interrupção) no fluxo da melodia. A utilização da fermata, que gera silêncio expressivo, e, portanto, com uso estrutural definido, é recurso conhecido, inclusive nas modinhas e óperas, e aparece também em outras mágicas, como nesta. Após a fermata, uma breve pausa proporciona o duplo efeito de uma suspensão temporal e de uma expectativa (protensão) quanto ao que se segue.

A conclusão deste primeiro momento se dá, em seguida, através de cadência perfeita sobre o tom de Dó Maior. Proporciona o efeito de uma "pontuação", antes do incío do segundo momento, para o qual, aliás, a referida conclusão parece apontar.

Após a cadência, que dá o sentido conclusivo à introdução, segue-se breve pausa, que intensifica a expectativa pelo início, propriamente dito, do maxixe.

2º momento (cc. 9-24):

A redução da massa instrumental marca o início deste segundo momento, de textura mais rarefeita que a introdução. Permanecem, apenas, cordas e clarinetas, neste início.

Caracteriza-se, também, pelo aparecimento, pela primeira vez, da voz feminina (a Pataca, personificada por uma Mulata). A entrada da voz constitui, portanto, evento novo e produz alteração na textura, uma vez que instaura um contraste timbrístico em relação à massa instrumental (introduz, portanto, uma superfície de médio relevo, sendo a linha da voz dobrada pelas clarinetas). Os demais instrumentos fazem o acompanhamento harmônico e a

marcação ritmica, complementando a caracterização do maxixe e da personagem (Pataca/Mulata).

Está na tonalidade de Sol Maior, o que também traz uma ambientação harmônica diferenciada.

Outra característica que contribui para diferençar este segundo momento da introdução é a alteração do desenho rítmico do acompanhamento instrumental: violoncelo e contrabaixo pontuam a cabeça dos tempos, enquanto violinos e viola realizam desenhos diferentes, ambos com pausa de semicolcheia na cabeça do tempo (que é marcada, como já foi dito, pelos violoncelos e contrabaixos). As violas mantêm o desenho pausa de semicolceia / colcheia / semicolcheia, sublinhando, assim, as síncopes da linha melódica.

O aparecimento da letra do maxixe traz para a cena o cotidiano da época (já presente, contudo, pela própria característica da música de uso popular na época), pois fala ironicamente sobre a desvalorização da moeda (pataca).

A conclusão desse segundo momento do maxixe é prenunciada por uma subida da linha melódica entoada pela Pataca, conduzindo, através de cromatismo, a uma breve inflexão ao tom de Ré Maior, o que coincide com a chegada ao ápice da referida subida. A entrada gradativa dos demais instrumentos introduz um adensamento gradativo na textura e parece contribuir para a construção de uma expectativa, que é complementada pelo movimento ascendente da melodia.

Inicia-se, então, um movimento descendente da linha melódica, que já prenuncia (protensão) a conclusão deste segundo momento, que se dará logo a seguir, através de cadência perfeita, em Sol Maior, encerrando essa primeira estrofe da letra. Uma pequena reiteração é feita, nesse final, apartir de breve contracanto realizado pelas cordas, reafirmando o apoio na tônica de sol. Uma breve pausa interrompe o evento, e gera nova expectativa, preparando, de certa forma, a entrada do terceiro momento.

Cabe observar que o bombo não participa da música desta estrofe, o que contribui para o estabelecimento de mais um contraste em relação à introdução.

3º. Momento (c25 a 40):

O aparecimento do estribilho instaura um novo evento, pois se percebe, logo de início, uma característica diferente no movimento da linha melódica, bem como se reconhece (retenção, segundo Clifton) o desenho melódico já apresentado na intodução (“tutti” instrumental, sem voz, sem letra, naquele primeiro momento).

Uma nova alteração se dá com a entrada do coro (compasso 32), repetindo a linha melódica apresentada pela voz feminina (o texto do coro, na partitura orquestral, está escrito na mesma linha da Pataca, deixando pouco claro se canta só ou junto com a Pataca). A letra sofre pequena adaptação para adaptar-se coro: a Pataca canta: "Não sou de oiro nem de prata..."; o coro canta: " Não é de oiro nem de prata...".

A presença do coro produz nova alteração na textura, que se adensa. O espaço musical também se amplia.

A função do coro pode ser interpretada como um comentário final, bem como um reforço do que a Pataca diz, conduzindo a um efeito conclusivo (cadência perfeita em Dó Maior). Este se dá após um movimento ascendente da linha melódica cantada pelo coro (cujo ápice, no compasso 38, se dá sobre acorde alterado) ao qual se segue uma nova suspensão temporal sinalizada pela fermata.

Uma breve interrupção gerada por pequena pausa repete o efeito protensivo já explorado anteriormente, preparando a entrada do quarto momento, após a conclusão afirmativa instalada pela cadência perfeita ("No maxixe esta Mulata, mostra saber maxixá...").

4º momento (repetição dos compassos 9 a 24) :

O retorno da voz da Pataca, acompanhada pela orquestra, e a ausência do coro caracterizam a entrada de um novo momento. Novo apenas em parte, pois se reconhece, prontamente, o reaparecimento da melodia do segundo momento, com o mesmo acompanhamento (retenção, segundo a denominação de Clifton), ou seja, com a mesma ambientação harmônica, em Dó Maior, e com os mesmos esquemas rítmicos.

A novidade está na letra, que invoca novos eventos do cotidiano da época: a demolição realizada, por Pereira Passos, na reforma urbanística do Rio de Janeiro (o bota-abaixo). Faz também uma comparação com épocas passadas, nas quais a Pataca era mais "decente", era "preço do jornal". Satiriza, portanto, as reformas modernizadoras, às quais associa a desvalorização da moeda.

A conclusão desse momento é semelhante ao que se dá com a primeira estrofe da letra (suspensão temporal, com fermata, cadência perfeita, pequena pausa com efeito protensivo).

5º. Momento (repetição dos compassos 25 a 40):

O reaparecimento do estribilho, primeiramente só com a voz feminina, e, na repetição, com o coro, caracteriza a entrada de um novo momento, ao mesmo tempo em que

permite a imediata percepção e reconhecimento (retenção) da apresentação primeira do estribilho (que, por sua vez, retoma o desenho melódico apresentado na introdução). A mesma instrumentação da primeira estrofe é aqui utilizada, ou seja, "tutti" instrumental (inclusive com a participação do bombo).

A letra é a mesma do primeiro evento, o final, contudo, apresenta modificação, com reforço do caráter conclusivo desse momento, que é também a finalização do maxixe.

Esse reforço do caráter conclusivo resulta de dois movimentos contrários, um realizado pela voz (assinalado somente na redução) e pelos violinos, outro realizado pelas violas, pelos violoncelos e contrabaixos. Os dois movimentos são totalmente calcados na tônica do tom principal (Dó Maior), reiterando, assim, o sentido conclusivo do estribilho e anunciando o término do maxixe: "No maxixe esta mulata mostra saber maxixá". Apesar de não ter valor ("Sou a Pataca do pobre, sou dinheiro popular...", " Não sou de oiro nem de prata...") , a Pataca/Mulata se afirma por saber dançar bem o maxixe.

A percepão desses diferentes momentos decorreu, principalmente, da observação dos seguintes aspectos: textura (baseada, sobretudo, nos timbres), fraseologia e texto.

Observamos que o espaço musical apresenta ampliações e reduções, bem como texturas de densidades variáveis, decorrentes, sobretudo, de contrastes timbrísticos, que servem como recursos de construção espacial, e do acréscimo de timbres (como, por exemplo, com a entrada de novos instrumentos ou do coro).

O caráter rítmico percebido no decorrer da peça também gera retenções no ouvinte, pois os esquemas utilizados se repetem ao longo de todo o maxixe, ainda que com variações.

A obra apresenta ao ouvinte um espaço cujo tempo é percebido metricamente, isto é, a precisão do pulso e do acento métrico é marcante. O desenho rítmico – incluindo síncopes e contratempos – que se desenvolve durante toda a peça é característico da música brasileira, ainda que não exclusivo dela. Traz reminiscências da polca, do tango brasileiro, do lundu...

Na partitura orquestral, observamos que o desenho ritmico é, frequentemente, dividido entre os instrumentos (ou resulta da complementação entre os ritmos apresentados individualmente pelos instrumentos). Como no 2º momento, anteriormente descrito, no qual o esquema ritmico está a cargo dos contrabaixos e violoncelos (que marcam o tempo forte), complementado pela viola e pelo violino (que fazem o contratempo).

Os desenhos ritmicos utilizados, conforme já mencionado, são característicos (embora não exclusivos) da música brasileira: uso freqüente da síncope característica e suas variações (Andrade, 1962, citado por Sandroni, 2001), aparecimento da síncope só no 1º tempo do compasso, desenho sincopado das linhas melódicas, uso de fragmentos melódicos

curtos, freqüente uso de cadências femininas (Kiefer, 1986 e 1990); fórmulas rítmicas repetitivas.

Outras características, que ressaltam à nossa escuta contemporânea, como típicas de nossa música são: fragmentos de melodia contraponteada, sons rebatidos, repouso da melodia em outros graus diferentes da tônica, emprego de formas binárias simples e equilibradas com reprise da primeira, melodia em claro primeiro plano, presença de baixo melódico em contracanto, acompanhamento incidindo em tempo fraco no plano intemediário, utilização de encadeamentos harmônicos a partir de dominantes secundárias.

Cabe, contudo, lembrar mais uma vez que o maxixe faz referência à Pataca Brasileira, o que indica, possivelmente, que à escuta da época a sonoridade deste maxixe também evoca uma percepção de brasilidade.

A interação do texto com a música é utilizada na criação dos "climas". Quando o texto começa a falar sobre a desvalorização da moeda e sobre o bota-abaixo, demolição empreendida pelo prefeito Pereira Passos, com o objetivo de "modernizar" a cidade do Rio de Janeiro, à semelhança da reforma urbanística realizada em Paris, a música parece sublinhar a importância do assunto, intensificando a riqueza timbrística e promovendo o adensamento gradativo da textura.

Ao longo da cena, é utilizado linguajar popular e referências a personagens populares. A Pataca (moeda) está personificada no texto – característica usual em várias formas de teatro popular – e este é um recurso muito utilizado pela mágica.

Alusões satíricas e políticas também aparecem neste maxixe, assim como alusões na forma de caricatura e de pernonificação. É o caso da personagem da mulata, cuja caracterização é complementada pela própria música (o maxixe), que participa, portanto, da construção da personagem.

É característica de vários gêneros dramático-musicais, inclusive do teatro popular (como o Teatro de Revista), o uso de números de dança, utilizando gêneros populares urbanos, como o maxixe, fato este presente na Rainha da Noite.

A crítica social (com referência à atualidade) e o uso de linguajar popular, também características do Teatro de Revista, entre outros, e que a mágica aqui focalizada está utilizando, está presente em todo o texto. Podemos interpretar o uso da figura da mulata como um movimento de construção de identidade nacional, pelo uso da figura mestiça como personificação da moeda brasileira (desvalorizada, por sinal...).

Algumas características da ópera do final do século XIX e início do século XX podem ser percebidas neste maxixe. A ópera voltava-se, muitas vezes, para temáticas

populares a partir de uma inspiração nacionalista, o que leva, inclusive, ao uso do idioma vernáculo. Essa abordagem de temáticas populares encontra um certo paralelo na obra focalizada, assim como o emprego de outras características musicais comuns ao "mundo" operístico, como o uso de melodismo expressivo, silêncios e fermatas eloqüentes. Cabe, contudo, observar que os ângulos de observação (e de percepção) são diferentes, pois a ópera nos moldes do melodrama italiano realiza um "olhar de cima", enquanto a mágica realiza um "olhar de baixo". A ópera parece conduzir mais à alienação da realidade, enquanto esta mágica, apesar dos componentes fantásticos, aproxima o espectador da realidade da época.

O tom jocoso deste maxixe permite associação com o lundu, canção brasileira do século XIX, e talvez com o "espírito" carioca que já aparece, com sua veia humorística, nas charges da época.

O tratamento textural da ópera romântica e o tipo de orquestração aproximam-se do que é usado neste maxixe, como os já citados recursos timbrísticos usados para expressar e valorizar os diferentes "climas" no decorrer da peça.

A melodia de contornos assemelhados a vários gêneros do cancioneiro brasileiro e a utilização de ritmos característicos torna a música de fácil identificação e, ao mesmo tempo, se apropria de características da música urbana de dança do Rio de Janeiro da época, trazendo-a para o âmbito de espetáculo dramático-musical (muitos desses números de dança, "migravam" dos teatros para os salões, a partir de reduções das músicas de maior sucesso).

A figura da Mulata, que neste maxixe personifica a Pataca, merece observação especial, pois traz para a cena a figura do elemento mestiço, cabendo, contudo, observar que a Mulata é aqui associada à moeda de baixo valor. A música que a caracteriza nesta mágica, o maxixe, é também originária das camadas sociais de menor poder econômico.

Cabe observar que, em outro quadro dessa mesma mágica, a libra esterlina é personificada por uma sataniza e caracterizada por uma valsa (dança originária dos salões aristocráticos), o que, certamente, não é casual, mas faz parte da simbologia subjacente à obra aqui considerada.

A identificação do público com a personagem do maxixe é possivelmente favorecida pelo uso do idioma português, pelo uso de linguajar e de temas do cotidiano carioca da época, bem como de música de característica familiar ao público urbano.

Conclusões parciais

A análise do Maxixe da Pataca, bem como de outras cenas desta e de outras mágicas

realizadas no decorrer das pesquisas aqui relatadas, permite algumas observações, a título de conclusões parciais:

1) A interação da mágica com as temáticas cotidianas, o emprego de idioma português, em forma cotidiana (inclusive com o uso de gírias), a presença de elementos alegóricos significativos para época, entre outras carqacterísticas, permitem identificar, na mágica, um importante elemento na construção de identidade cultural, uma vez que interage na sociedade, atuando no processamento de seus valores.

2) A mágica, no início do século XX, como nos é possível supor a partir da Rainha da Noite, tem aproximações siginificativas com o Teatro de Revista: temática cotidiana, sátira e crítica sociais, emprego de gêneros musicais populares urbanos (inclusive de danças populares), uso de apoteose como final do espetáculo (o desta mágica, incompleta, está sinalizado na partitura, conforme referido anteriormente).

3) A presença, nesta e em outras mágicas, de características residuais de outros gêneros musicais ou dramático-musicais, como é o caso da ópera, e da opereta, entre outros, bem como o emprego de significados da atualidade da obra e de latências de significados que posteriormente se ampliarão ou aprofundarão, evidenciam, no gênero em questão, a sobreposição de significados e de características temporais diferenciadas.

4) O "refluxo" da mágica para os salões e salas da época, através da redução de trechos de maior sucesso, permite a visualização de uma circularidade que se dá, integrando ruas, teatros e salões em um circuito circular em que se processam significados sociais diversos, contribuindo, assim, para a construção de identidade cultural.

Do ponto de vista da performance desta obra, bem como de outras similares, podem ser abertas diversas questões, para as quais não dispomos, ainda, de respostas. A ausência de fonogramas desse período impede uma apreciação musical desse repertório, segundo a prática da época.

Autores como Veneziano (1996) informam sobre o uso das técnicas do bel-canto no teatro de Revista. É possível supor que o mesmo se desse com as mágicas, mas, certamente, há necessidade de buscar mais subsídios nos periódicos da época (busca essa que o grupo de pesquisa responsável pelo presente trabalho vem empreendendo sistemáticamente), de forma a contribuir para uma discussão mais fundamentada sobre a interpretação de repertório do género mágica.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Modinhas imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha in cantares brasileiros*. [s.n.t]

ARAÚJO, Samuel. *O Rancho e a rua*: questões sobre a atualização de uma forma cênico-musical carnavalesca. Rio de Janeiro: UFRJ.

BERTOCHE, Valéria. *Valsa brasileira para piano & arquitetura no Rio de Janeiro*: uma abordagem histórico–social (1850 – 1950). Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: USP, 1992.

DEMO, Pedro. *Introdução à metodologia da ciência.* São Paulo: Atlas, 1987.

FREIRE, Vanda L. Bellard. A História da música em questão: uma reflexão metodológica. In: *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre: UFRGS / ABEM, 1994.

_____. A mágica: um gênero musical esquecido. *Revista da ANPPOM*, 1999 (meio eletrônico).

_____. Ó*pera e música de salão no Rio de Janeiro oitocentista.* Texto apresentado no III Colóquio da Pós-Graduação da Escola de Música da UFRJ, 2000.

_____. *O Real Theatro de São João e o Imperial Theatro de São Pedro de Alcântara.* Relatório enviado ao CNPq, 2001 (cópia xerocopiada).

_____. *A Mágica no Rio de Janeiro (final do século XIX e primeiras décadas do século XX"*. Texto apresentado no I Congresso Brasileiro de Etnomusicologia da ABET. Recife, 2002.

_____. *Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – Final do século XIX, Início do século XX*. Rio de Janeiro, 2003.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*: duas raízes da música popular brasileira. Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1986.

_____. *Música e Dança Popular*: sua influência na música erudita. 3. ed. Rio Grande do Sul: Editora Movimento, 1990.

MOURA, Roberto. *Tia ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.* 2. ed. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

NEVES, José Maria. *Villa Lobos*: o choro e os choros. São Paulo: Musicáli, 1977.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri*: subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. 2000. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *A música popular no romance brasileiro.* Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

_____. *Pequena história da música popular:* da modinha ao tropicalismo. 5. ed. São Paulo: Art, 1986.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na Bélle Époque Carioca.* Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto Nacional do Folclore, 1988.

VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*: Teatro de Revista Brasileiro... Oba! Campinas - SP: Editora da UNICAMP, 1996.

A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO MUSICAL: UMA CONCEPÇÃO INTERACIONISTA

Patrícia Fernanda Carmem Kebach
patriciakebach@yahoo.com.br

Resumos: Este estudo visa a compreender como ocorre o desenvolvimento musical, os processos de aprendizagem em música e as condutas das crianças a partir de seu conhecimento espontâneo sobre o objeto musical. Para isso, utiliza-se o método clínico piagetiano como ferramenta metodológica na construção dos observáveis a serem analisados e a epistemologia genética como fonte teórica para a análise das observações feitas. O desenvolvimento dos objetivos foi realizado através da verificação das ações e conceituações dos sujeitos pesquisados sobre a música, de que modo diferenciam o objeto musical através das abstrações feitas sobre os parâmetros do som (altura, duração, intensidade e timbre) e de que modo conseguem integrar (ou não) esse conhecimento a seus esquemas de ação, generalizando essa aprendizagem feita sobre cada elemento em jogo abordado nas provas clínicas. As várias provas realizadas confirmam a hipótese inicial desta pesquisa: a construção do conhecimento musical ocorre de forma homóloga aos níveis investigados pela Escola de Genebra para outros objetos de conhecimento. Além da confirmação dessa hipótese, a novidade desta pesquisa está em utilizar a metodologia clínica e uma concepção interacionista sobre a produção do conhecimento musical. A contribuição desta pesquisa está na constatação dos processos de aprendizagem e estruturação musical, fornecendo bases teóricas, através de uma visão epistemológica genética sobre o desenvolvimento musical, para novas pesquisas e para a criação de dispositivos pedagógicos fundamentados numa visão interacionista construtivista sobre as relações entre os professores de música e seus alunos.

Introdução

Procuramos, com este estudo, compreender como ocorre o desenvolvimento musical, os processos de aprendizagem em música e as condutas das crianças a partir de seu conhecimento espontâneo sobre o objeto musical. Para isso, utilizamos o Método Clínico de Piaget como ferramenta metodológica na construção dos observáveis a serem analisados e a epistemologia genética piagetiana como fonte teórica para a análise das observações feitas. Desenvolvemos os objetivos através da verificação das ações e conceituações dos sujeitos pesquisados sobre a música, de que modo diferenciam o objeto musical através das abstrações (empíricas e/ou reflexionantes) feitas sobre os parâmetros do som (altura, duração, intensidade e timbre) e de que modo conseguem integrar (ou não) esse conhecimento a seus esquemas de ação. Verificamos a possibilidade de generalização dessa aprendizagem feita sobre cada elemento em jogo abordado nas provas clínicas, sob a forma de observação de organizações espontâneas e sugeridas sobre o objeto sonoro em jogo. As várias provas

realizadas confirmam a hipótese inicial desta pesquisa: a construção do conhecimento musical ocorre de forma homóloga aos níveis investigados pela Escola de Genebra para outros objetos de conhecimento. Ou seja, assim como na construção de outras noções, são necessários instrumentos de partida, que através do nosso ponto de vista teórico, pensamos referirem-se aos esquemas de ações precedentes (estruturas mentais que permitem a ação do sujeito sobre o objeto).

Além da confirmação dessa hipótese, a novidade desta pesquisa está em utilizar a metodologia clínica, que consiste no procedimento de investigação da percepção, da ação e dos sentimentos dos sujeitos pesquisados, buscando analisar os mecanismos profundos do pensamento através da verificação da estrutura de um certo estado de desenvolvimento ou dos processos de estruturação mental. A concepção interacionista sobre a produção do conhecimento musical também é pouco abordada nos estudos nesta área de investigação. Nossa contribuição está na constatação dos processos de aprendizagem e estruturação musical, fornecendo bases teóricas, através de uma visão epistemológica genética sobre o desenvolvimento musical, para novas pesquisas e para a criação de dispositivos pedagógicos fundamentados numa visão interacionista construtivista sobre as relações entre os professores de música e seus alunos.

Pretendemos também introduzir neste texto, ainda que resumidamente, as reflexões de nossa pesquisa em andamento no Doutorado que realizamos no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS.

A investigação da cognição musical

Em nossa pesquisa de Mestrado (KEBACH, 2003) tivemos como objetivo principal o estudo da construção do conhecimento musical. Os principais problemas de investigação, portanto, foram os seguintes:

- De que modo ocorre a construção do conhecimento na esfera musical, se analisada a partir da epistemologia genética?
- Quais os níveis de desenvolvimento musical de crianças de quatro a 12 anos, se estudados a partir dessa teoria e se relacionados às médias de idade dos estágios piagetianos (pré-operatório, intuitivo e operatório)?
- Como elaborar provas clínicas musicais e aplicá-las a partir do Método Clínico para a apreensão das condutas musicais, visando à explicação da construção desse conhecimento e dos níveis de desenvolvimento ligados à música?

Como referencial teórico, realizamos uma revisão crítica da literatura sobre o desenvolvimento do conhecimento musical, procurando identificar as lacunas existentes nas pesquisas realizadas no campo da epistemologia genética. Construímos nosso objeto de pesquisa em torno dos seguintes conceitos relacionados aos processos de abstração de Piaget:

1) *abstração empírica*, que podemos caracterizar como as ações em que o sujeito se detém apenas nas características materiais dos objetos, num ato de exploração mais amplo, em que observa suas propriedades físicas, ou seja, seus observáveis (cor, forma, peso, textura, timbre, etc.), sem estabelecer comparações ou relações entre os elementos de uma determinada estrutura. A abstração empírica pode levar a êxitos imediatos sobre os objetos, mas não garante a generalização desse ato para a resolução de problemas futuros, pois é um processo de construção dos observáveis parcial, baseado em percepções imediatas. Na esfera musical, poderíamos dizer que a abstração empírica aparece quando o sujeito está preso à percepção de apenas um elemento da linguagem musical, sem relacioná-lo com os outros;
2) *abstração reflexionante*, que consiste na coordenação das ações (materiais e mentais) que o próprio sujeito exerce sobre os objetos, no momento em que procura conhecer algo novo. Através do estabelecimento de relação entre a novidade e aquilo que já conhece, o sujeito amplia suas estruturas cognitivas, e poderá usar esse conhecimento em eventos futuros. *Diferencia* determinadas propriedades e *integra* esse novo conhecimento as suas estruturas mentais. A abstração reflexionante, em seu sentido restrito, diz respeito às regulações ativas inconscientes (coordenação de ações que caracterizam a inteligência prática[1]). Em seu sentido amplo, envolve os processos de abstração pseudo-empírica e abstração refletida. Em termos musicais, a abstração reflexionante inconsciente aparece quando, por exemplo, o sujeito procura regular-se ritmicamente à uma pulsação ou quando procura manter-se dentro de um quadro tonal;
3) a *abstração pseudo-empírica* é um tipo de abstração reflexionante que difere da abstração empírica pelo fato de que o que está em jogo não são somente as características observáveis dos objetos, mas também as ações mentais do sujeito, no momento em que compara, mede, identifica, diferencia e integra esse conhecimento as suas estruturas mentais. Isso é, enquanto na abstração empírica observa-se

elementos isolados da estrutura em jogo na tentativa de resolução dos problemas, na abstração pseudo-empírica, ocorre o estabelecimento de relações (em nível mental) entre aquilo que o sujeito observa nos objetos (suas características materiais, por exemplo, a comparação de duas fontes sonoras, entre o peso de dois objetos etc.), ou a comparação entre apenas um objeto presente e outro ausente, apenas representado mentalmente, ou seja, que o sujeito já havia observado em momentos passados. Ao realizar abstrações pseudo-empíricas, o sujeito já tem esquemas de ação suficientes ou um conhecimento básico sobre o objeto para que possa coordenar suas ações, através do estabelecimento de relações, sobre o objeto atual, aprendendo-o e ampliando seus esquemas de ação. A abstração pseudo-empírica é a que mais se aproxima das condutas do nível operatório concreto (operações sobre dados concretos). Existe, neste nível, tomadas de consciência ainda parciais sobre as operações realizadas, isto é, a inteligência não é ainda completamente formal: não se consegue teorizar sobre os dados observados e as ações realizadas, expressando os eventos através de *implicações significantes*. A inteligência ligada à abstração pseudo-empírica tende a ser mais prática. A partir dela, por exemplo, um sujeito pode criar células rítmicas, pequenos trechos musicais, etc., porém, pode não conseguir explicar tudo o que fez no momento de criação;

4) e, finalmente, a *abstração refletida* que consiste num nível superior de reflexão sobre os objetos, pois se dá em nível de estabelecimento de relações apenas mentais, não havendo mais a necessidade de ação material do sujeito sobre os objetos para que possa compreendê-los. Opera-se formalmente sobre os objetos. Através das informações que o sujeito já retirou e estruturou em ações passadas, ele consegue agir mentalmente, refletindo sobre novas possibilidades de estruturar o objeto. A abstração refletida também é reflexionante, na medida em que o sujeito diferencia e integra o novo conhecimento em patamares superiores de sua inteligência. Através deste tipo de abstração, o sujeito consegue expressar, em forma de *implicações significantes*, todas suas condutas musicais criativas e exeqüíveis.

A epistemologia genética piagetiana está ligada à psicologia do desenvolvimento e procura explicar o que é o conhecimento e como a criança se desenvolve, através da

---

[1] Segundo Piaget, a ação precede a compreensão, ou seja, o sujeito pode obter êxitos em nível prático, o que não o leva necessariamente a conseguir explicar de que modo agiu para realizar determinada tarefa. A compreensão é uma ação bem mais complexa que requer uma nova reorganização mental.

observação e análise das condutas humanas. Ou seja, suas performances e competências. A partir desse foco teórico, investigamos as ações e/ou representações cognitivas dos sujeitos pesquisados, procurando caracterizá-las como *pré-operatórias* (Nível I), em que o sujeito remete a dados exteriores à problemática em jogo, *intuitivas* (Nível II), nível avançado do estágio pré-operatório, em que um elemento é pego para explicar uma totalidade, ou vice-versa (característica de um pensamento transdutivo) ou ações e/ou conceitos *operatórios* (Nível III), em função do modo pelo qual os sujeitos diferenciam o objeto musical e integram esse conhecimento a seus esquemas de ação.

Procuramos fazer neste estudo uma discussão sobre o Método Clínico visando à construção dos procedimentos de pesquisa para compreender a construção do conhecimento musical através de uma metodologia aplicada à verificação das diferenciações das propriedades físicas do som, ou seja, pela diferenciação dos parâmetros *altura*, *duração*, *intensidade* e *timbre*. Portanto, a escolha desses elementos como fonte de observação é simplesmente metodológica. Isto é, não buscamos uma teoria sobre a música nem dos processos de aprendizagem musical *stricto sensu*. Essa escolha é inspirada nas provas clínicas de Piaget sobre os conhecimentos físicos e matemáticos, em que os objetos com os quais o sujeito deve interagir são os mais simples possíveis. Observamos, então, os parâmetros do som, na perspectiva mais epistemológica do que pedagógica.

A hipótese da pesquisa foi a de que a construção do conhecimento musical ocorre de forma homóloga aos níveis investigados pela Escola de Genebra para outros objetos de conhecimento. Essa hipótese se aproxima do que outros autores já afirmaram. A diferença, nesta pesquisa, está no uso do Método Clínico, na base epistemológica e corpo conceitual desenvolvidos para essa análise.

Dois pressupostos orientaram este estudo. Primeiro, a de que o desenvolvimento relacionado às construções feitas pelo sujeito sobre os parâmetros do som deva iluminar qualquer compreensão sobre a aprendizagem musical. Para abstrair do objeto musical suas propriedades físicas e matemáticas, na tentativa de estruturá-lo, são necessários *esquemas de assimilação*. Segundo, a de que o Método Clínico é bastante pertinente para se observar de que maneira os sujeitos constróem conhecimento sobre o objeto musical, na medida em que o pesquisador não procura conhecer simplesmente as respostas dos sujeitos entrevistados, e sim, a lógica de suas ações sobre os objetos.

Para verificar o valor da hipótese e dos pressupostos ligados a ela, realizamos uma pesquisa exploratória (KEBACH, 2002), em que procuramos verificar de que modo as

crianças representavam verbalmente os parâmetros do som (altura, intensidade, timbre e duração) e as seguintes provas clínicas (KEBACH, 2003):

1) *Dissociações e diferenciações dos parâmetros do som*, na qual a criança deveria apontar as modificações que realizávamos em algum parâmetro sonoro durante a execução de determinado trecho musical;
2) *Seriação da escala temperada*, em que a criança deveria montar de modo ascendente e descendente a escala, procurando relacionar oito sinos que formavam uma escala de *dó*;
3) *Conservação da pulsação e generalização da subdivisão de tempos*, em que a criança tinha como tarefa continuar batendo a pulsação enquanto transformávamos nossas palmas em outras figuras rítmicas. No final, a criança deveria inventar figuras rítmicas, acompanhada pela pulsação por nós executada;
4) *Conservação da duração de uma nota*, em que a criança deveria observar a duração de uma nota, depois de ser deslocada no compasso, através da troca de lugar da pausa do final para o início da nota (execução realizado por nós em um teclado).

Recolhemos um total de 90 protocolos realizados com 47 crianças. Essas provas confirmaram nossa hipótese inicial. As observações sobre os dados nos levaram à seguinte proposição: a música é um objeto constituído pela ação humana que se caracteriza pelo atravessamento das estruturas lógico-formais estudadas por Piaget.

O funcionamento de cada estágio, em termos de desenvolvimento musical, assemelha-se aos sistemas de regulação que caracterizam os estágios piagetianos. Por outro lado, é fundamental considerar que as idades atribuídas a cada estágio são apenas médias, tendo em vista que o conhecimento é construído diferentemente pelos sujeitos, de acordo com a qualidade interativa entre sujeito e objeto, isto é, "o indivíduo poderá desenvolver mais acentuadamente certos esquemas e menos outros, conforme a opção que ele tiver acionado mais freqüentemente. Neste caso, a configuração da cognição musical deste sujeito modifica-se conforme as opções que tenha se aprofundado." (BEYER, 1996, p.5). A partir da análise relacional qualitativa e quantitativa dos dados verificados nas diferentes provas realizadas, concluímos que o desenvolvimento musical está ligado ao desenvolvimento geral da criança.

Propomos que os processos de aprendizagem em música são os mesmos dos processos de aprendizagem em geral. Porém, a identificação de médias caracterizando os estágios, demonstra que existe uma *décalage* na aprendizagem musical, se compararmos à construção de outras noções, como o conhecimento lógico-matemático, mesmo que em forma elementar, e se aproxima da construção dos conhecimentos físicos (PIAGET, 1996), como a conservação do peso[2], por exemplo, em termos gerais de faixa etária.

Através do quadro geral de análise dos dados de todas as provas, verificamos que até mais ou menos 5,9 anos de idade, as crianças não diferenciam os elementos da estrutura do objeto musical. No estágio pré-operatório (Nível I), portanto, o objeto musical aparece como uma estrutura indiferenciada para os sujeitos que o assimilam de modo deformante (PIAGET, 1978), buscando explicar os fenômenos ocorridos durante a aplicação das provas através de elementos que não fazem parte da estrutura musical em jogo. Assim, suas respostas parecem desconectadas da realidade, estando ligadas a aspectos representativos simbólicos que interessam à criança naquele momento. A criança desse estágio, desse modo, ainda é autocentrada e explica os fenômenos pelas percepções ligadas, na maioria das vezes, ao seu próprio corpo. Como esses sujeitos são egocêntricos e possuem esquemas de assimilação anteriores muito restritos para serem acionados no momento de interação com o objeto musical, não conseguem realizar a nova aquisição que consiste na ampliação de seus esquemas de ação sobre o objeto a ser assimilado.

Também nesse nível pré-operatório, a linguagem, como elemento solidário ao pensamento e fator importante na formação da socialização das representações, é ainda pouco estruturada. Por isso, mesmo que a criança consiga diferenciar algumas propriedades perceptivamente, muitas vezes, não é capaz de descrever suas percepções, como acontece com BRU (4,2), que percebe as transformações ocorridas nas execuções em que modifico um ou mais parâmetros, mas não consegue descrevê-las e acaba por negá-las: "Como ficou, o que eu mudei? – *Mudou de barulho*. – Então, o que mudou? – *Nada*. – Tem uma vez que eu toquei fina e outra grossa? – *Não*. – Teve alguma outra coisa que modificou? – Não". As representações discursivas desse estágio, por serem egocêntricas, são apenas pré-conceitos. A criança, muitas vezes, representa as próprias explorações que faz (suas ações sobre o objeto musical), e não, a problemática em jogo, como no caso de BRU (5,2), que não se dá conta de que batemos células rítmicas diferentes nas palmas, afirmando que estamos fazendo a mesma coisa, porque ambas batemos palmas (Por que você acha que foi igual? – *Porque nós duas*

[2] As pesquisas piagetinas demonstram que a conservação da quantidade da matéria ocorre por volta dos 7 anos, a conservação do peso, por volta dos 9-10 anos e do volume físico, somente a partir dos 11-12 anos.

batemos palmas.). Não existe ainda as conexões expressivas em forma de *implicação significante* geradas por tomadas de consciência (PIAGET, 1974), pois a criança, mesmo que consiga realizar na ação uma determinada tarefa demandada, como pulsar com as palmas, ainda não possui instrumentos significativos suficientes para explicar seu êxito prático. Assim, como já afirmamos, Piaget propõe (1974) que a ação precede a compreensão, e isto se expressa nas falas de muitas das crianças por nós entrevistadas nos três estágios.

No Nível II (estágio intuitivo, que marca a passagem do pré-operatório para o operatório), a média geral de idade aponta que, por volta dos 7, 9 anos de idade, as crianças começam a intuir os problemas propostos relativamente à estrutura do objeto musical. Ou seja, elas começam a tentar relacionar os elementos internos da estrutura da linguagem musical como objeto, mas recaem na explicação dos fatos pelas percepções de aspectos separados da estrutura, ou pela explicação da totalidade estrutural do objeto musical, através das percepções feitas, o que as tornam apenas intuitivas em relação à resolução dos problemas propostos. Por exemplo, pensam que se pode acompanhar com as palmas uma música, apenas com a pulsação, e não, com diferentes invenções rítmicas.

A assimilação, no Nível II, é direta e sem encaixes hierárquicos, e a acomodação ainda é ligada a imagens particulares, não existindo, portanto, equilíbrio cognitivo e um descentramento total, gerado pelas abstrações reflexionantes que estruturam progressivamente o pensamento. Assim, a reversibilidade, ligada ao equilíbrio entre a assimilação e a acomodação generalizadas, ainda é incompleta.

A "operatividade" que observa a parte, e não, a totalidade, não é operatória, mas sim, pré-operatória, porém em um nível mais avançado. Dessa forma, o sujeito desse nível de desenvolvimento, apesar de procurar abstrair de modo reflexionante as propriedades do objeto musical, explica ainda os fatos por determinadas abstrações empíricas ou por relações que não são reversíveis. A grande diferença entre esses dois tipos de abstração está no fato de que, enquanto a empírica leva a contradições por seu caráter irreversível, preso a um quadro espaço-temporal, a abstração reflexionante leva a reversibilidades crescentes, que não estão presas ao mesmo quadro, mas, ao contrário, à construção de estruturas intemporais, como nos casos em que os sujeitos modificam e criam novas células rítmicas, subdivisões de compassos (batendo palmas com períodos variados), acompanhando a pesquisadora, que mantém a mesma pulsação (batendo as palmas com período constante), interagindo com uma "orquestra", cuja percussão se coordena em vários ritmos. Nesse caso, há reversibilidade, generalização e conservação. Isso só ocorre no estágio operatório.

O estágio operatório (Nível III) é aquele em que a criança começa a equilibrar as acomodações e assimilações feitas sobre o objeto musical. No Nível III, a média geral de idade dos sujeitos operatórios ficou em 9,6 anos, o que assinala que as habilidades musicais são pouco experienciadas pelas crianças ou configura um conhecimento mais complexo a ser construído. Nesse nível de desenvolvimento, a criança age a partir das abstrações reflexionantes pseudo-empíricas (operatório concreto) e/ou refletidas (operatório formal) para explicar as transformações ocorridas no objeto em jogo, através da reversibilidade dos fatos. Como exemplo, podemos pegar o caso do sujeito GAB (6,2), na prova de seriação auditiva, que consegue organizar oito sinos, do mais grave ao mais agudo, ou seja, seriar a escala temperada, respeitando a ordem de relação dos elementos dessa estrutura, na qual um sino será sempre mais grave do que o posterior e mais agudo que o anterior, como ocorre na seriação ascendente.

O descentramento caracteriza este estágio. O equilíbrio cognitivo decorrente das ações lógicas do sujeito sobre o objeto musical, diferenciando-o, integra este conhecimento as suas estruturas mentais, em forma de novos esquemas de assimilação, generalizando-o. Mais tarde, ele poderá acionar esses novos esquemas gerados pela equilibração majorante, na medida em que novas situações perturbadoras o desequilibrarem. Esse é um processo constante e interminável, pois o funcionamento cognitivo é incessante.

Entretanto, do ponto de vista dos estágios, o superior é o operatório formal, que começa por volta dos 11 anos de idade. Nessa pesquisa, não separamos o nível operatório nos dois estágios (concreto e formal) sugeridos por Piaget. Isso se deve ao fato de que as crianças não haviam ainda sistematizado seu pensamento musical, pois o que estava em jogo era apenas seu pensamento espontâneo sobre a música, e não o construído através de uma instrução mais formal. Portanto, o Nível III é, aqui, caracterizado mais pelos êxitos práticos, ou ações e representações espontâneas das crianças do que pela formalização dos fatos. Esse último nível demonstra, assim, estar ligado, de modo especial, ao estágio das operações concretas, embora algumas crianças tenham respondido formalmente a várias questões, a partir de abstrações refletidas.

Conclusões e a inquietação: e o conteúdo simbólico musical?

Com base na análise de todas as provas clínicas que realizamos, concluímos que o desenvolvimento das condutas musicais está ligado ao desenvolvimento geral da criança. Os processos de aprendizagem em música ocorrem de forma homóloga aos processos intelectuais

em geral. O sujeito somente se desenvolve em termos musicais através das situações de interação que lhe são significativas. Assim, pensamos que de nada adianta propor situações em que o sujeito não tenha condições de construção, como ocorre via de regra nas aulas em que o professor traz a seu aluno um conhecimento musical formalizado, pronto. É necessário que o sujeito construa esse conhecimento para si, formulando hipóteses, avaliando situações, reinventando para si o objeto musical, através das diferenciações e integrações sobre os elementos da linguagem musical. É necessário, ainda, uma mobilização no sistema de significação do sujeito através de situações musicais desafiadoras que proporcionem tomadas de consciência e reorganizações mentais em patamar superior, em relação à música, como objeto a ser construído. Para que isso ocorra, é preciso que o professor aja clinicamente, observando as possibilidades musicais já construídas pelo aluno. Dessas proposições, surgiram novas inquietações.

Durante a realização da pesquisa de Mestrado, sentíamos uma inquietação crescente, porém intuitiva, sobre a gênese da estruturação simbólica em termos artístico-musicais. Sabíamos que a música não era apenas uma estrutura organizacional lógica. Era um espaço de manifestação de algo bem mais subjetivo do que uma mera organização sonora matematicamente calculada. Além disso, a construção matemática sobre a música em termos tonais refere-se ao padrão ocidental, e não, às expressões musicais de todas as culturas. Porém, com o intuito de delinear bem o objeto a ser investigado no Mestrado, seguimos com a inquietação, mas postergamos essa reflexão. Terminada a Dissertação, encontramo-nos livres para refletir acerca do papel do simbólico (PIAGET, 1978) na construção musical. Em nossa investigação atual, iremos procurar compreender a estruturação, não só lógica, mas também simbólica (expressão da subjetividade individual) em situações menos artificiais. Isto é, ao invés de criarmos somente situações experimentais com provas clínicas piagetianas, assim como o fizemos no Mestrado, procuraremos gerar também interações o mais espontâneas possíveis, aonde sujeitos produzem música coletivamente. Nosso olhar continua clínico, mas mais próximo da análise microgenética (INHELDER & CELLÉRIER, 1992), aonde se busca verificar não um determinado estado de estruturação, mas o funcionamento das condutas lógicas e afetivas até chegar a este ponto. Nossa hipótese inicial é a de que a livre expressão artístico-musical e as descobertas musicais a partir das trocas coletivas pode abrir um espaço de descentramento e cooperação progressivos (PIAGET, 1973; 1994). Consideramos as artes, e mais precisamente, o espaço da educação musical coletiva, uma fonte de condutas criativas, se sua forma pedagógica de abordagem estiver relacionada com um posicionamento teórico construtivista e interacionista. Pensamos que os trabalhos em grupo, a diversificação de

abordagem de estilos musicais, a interação com outras culturas, com outras classes sociais, com raças e credos distintos, enfim, a interação com a diversidade de expressões simbólicas individuais pode abrir um espaço de produção criativa e de descentramento progressivo. Nossa proposição é a de que o conjunto de sistemas de significação do sujeito tem de ser mobilizado através de interações diversificadas para ser re-significado, criando novas possibilidades de ação, e não apenas reprodução de condutas culturais. Pretendemos, ainda, verificar esse espaço de estruturação simbólica coletiva musical a partir da teoria bourdiana (BOURDIEU, 1996).

Assim, uma outra hipótese que deriva da primeira proposição é a de que são os conflitos sócio-cognitivos (PERRET-CLERMONT, 1996), tanto individuais, quanto aqueles causados em interações sociais que mobilizam o sistema de significação do sujeito, podendo (ou não) causar reorganizações em suas estruturas mentais. Os conflitos sócio-emotivos (idem), identificados por relações assimétricas coercitivas, ao contrário, inibem o processo de desenvolvimento, cooperação e decentramento progressivos. Essas questões deverão ser aprofundadas em nossa pesquisa de Doutorado em andamento.

Referências bibliográficas

BEYER, Esther. Os múltiplos caminhos da cognição musical: algumas reflexões sobre seu desenvolvimento na primeira infância. *Revista da ABEM*. Salvador – ABEM, v. 3, n.3, p. 9-16, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

INHELDER, B. & CÉLLERIER, G. *Le cheminenment des découvertes de l'enfant:* recherches sur les microgenèses cognitives. Neuchâtel - Paris: Delachaux et Niestlé, 1992.

KEBACH, Patrícia. A entrevista clínica piagetiana na verificação das construções representativas dos parâmetros do som pelas crianças. In BECKER, Fernando (Coord.) *Função simbólica e aprendizagens*. Pelotas: Educat, 2002, p. 95 -118.

KEBACH, Patrícia. *A construção do conhecimento musical*: um estudo através do método clínico**.** Porto Alegre: Dissertação de Mestrado - UFRGS. Rio Grande do Sul, 2003.

PERRET-CLERMONT, Anne-Nelly. *La construction de l'intelligence dans l'interaction sociale*. Neuchâtel: Peter Lang, 1996.

PIAGET, Jean. *Estudos sociológicos*. Rio de Janeiro: Forense, 1973.

_____. *La prise de conscience*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.

_____. *A formação do símbolo*: imitação, jogo e sonho, imagem e representação**.** Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *O juízo moral na criança.* São Paulo: Summus, 1994.

_____. *Abstração reflexionante*: relações lógico-aritméticas e ordem das relações espaciais. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.

A TRADIÇÃO ORAL NA MÚSICA DE CAPOEIRA

Camila Carrascoza Bomfim
camilabomfim@yahoo.com

Resumo: Esta comunicação trata de algumas conclusões sobre o papel da transmissão oral na música de capoeira a partir da dissertação de mestrado defendida na UNESP em abril de 2003. Nesse estudo foi possível constatar que em muitos grupos de capoeira, apesar da torrente de informações a que o mundo globalizado está submetido, o aprendizado decorrente da relação "mestre-discípulo" se mantém vivo e a ligação entre o "homem" e a "palavra" é a base para que o conhecimento seja transmitido. Sobre essa questão é importante observar que, sendo a capoeira uma manifestação afro-descendente, esse processo está intimamente ligado ao fato de que, em diversas línguas bantu, a palavra *beleza* significar também bondade, veracidade e perfeição. Ou seja, a categoria estética está ligada a uma categoria moral e a uma categoria lógica. Nesse universo, é a palavra que se incumbe de unir e transformar essas categorias. Ainda, se faz necessário refletir que quando se trata de observar as diferenças entre o "pensar" das culturas orais e das culturas escritas, o senso comum leva a crer que o "pensamento ocidental" é mais "desenvolvido" do que o das culturas orais. Esse fato, porém, não se prova, pois o que se percebe como diferença entre as duas culturas diz respeito à forma como se transmite o conhecimento. Tais apontamentos são feitos no sentido de procurar entender alguns lugares que a oralidade ocupa na contemporaneidade e suas implicações sobre as comunidades praticantes de capoeira.

Este estudo, desenvolvido a partir da dissertação de mestrado defendida no ano de 2003, aborda a questão da transmissão oral, tratando especificamente de alguns aspectos do processo de aprendizado da música de capoeira na cidade de São Paulo.

No dia-a-dia de uma grande metrópole, é difícil imaginar o exercício da memória fazendo parte do cotidiano das relações pessoais, principalmente no âmbito familiar. O conceito de memória foi buscado em Maurice Halbwachs, que contrapõe basicamente "memória individual" e "memória coletiva". A memória individual se dá apenas no sentido de que o indivíduo percebe o meio de uma forma única mesmo que, para isso, tenha que se valer de mecanismos que não são pessoais, mas sim emprestados do meio, como as palavras e as idéias: essa "memória" acontece estritamente dentro da pessoa que lembra. Em contrapartida, Halbwachs conceitua memória coletiva como aquela que se forma no exterior do indivíduo, criando uma grande diferenciação entre elas. Essa memória também é chamada de memória social.

Essa memória social, da qual a tradição oral é um importante constituinte, faz com que o passado sobreviva até o presente, recriando-o de forma a fazer parte do cotidiano de quem lembra:

> Lembrar é refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho [...] a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual (BOSI, 1999, p. 55).

É importante salientar que esse cotidiano é entendido como coletivo, remetendo novamente a Halbwachs quando salienta que o homem nunca está sozinho e sim inserido num contexto social. Nesse caso, a linguagem funciona como o instrumento socializador da memória, posto que as convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro mais elementar e estável da memória coletiva (BOSI, 1999, p. 43-70).

Entretanto, é preciso levar em conta que no cotidiano atual o hábito de contar histórias tende a não ser mais usual, ainda que perdure em muitas relações familiares, provavelmente porque o costume de trocar experiências não é mais tão presente no cotidiano das pessoas, e percebe-se uma crescente substituição da sabedoria pela opinião, e a arte de narrar decai com o "triunfo' da informação. Em outras palavras, a narração, uma das formas pela qual uma determinada experiência pessoal é passada aos outros, bate de frente com a torrente de informações a que a sociedade está sendo confrontada.

Criticando a indústria da informação, Bosi afirma que "a informação só nos interessa enquanto novidade e só tem valor no instante que surge" (1999, p. 87), se esgotando no momento em que ocorre; já a narração se expande por tempo indefinido, criando raízes na alma do ouvinte: ela investe sobre o objeto e o transforma. Continua, afirmando que a saturação provocada pelo excesso de informações sem assimilação provoca uma a-história: "o receptor da comunicação em massa é um ser desmemoriado" (*Idem*, p. 85-88).

Ocorre que esse processo, característico da atualidade, acaba muitas vezes por minar ensinamentos que são, tradicionalmente transmitidos através da oralidade, ocasionando confrontos entre o que é hoje a memória - "um conhecimento do passado que se organiza, ordena o tempo, localiza cronologicamente" - *versus* o que era antes: "Na aurora da civilização grega ela (a memória) era vidência e êxtase. O passado revelado desse modo não é o antecedente do presente, *é sua fonte*." (Bosi, 1999, p. 89, grifo meu). Nas culturas onde a transmissão oral é privilegiada, a relação entre ouvinte e narrador é baseada no interesse

comum de conservar o narrado, que deve ser preservado e reproduzido: narrar é trabalhar a matéria-prima da experiência (*Idem,* p. 89-91).

Uma questão então surge: qual o lugar que o processo da transmissão oral ocupa na contemporaneidade? Sobre isso, é necessário esclarecer que esse processo não é representativo de uma forma "antiga" de comunicação, não obstante ser anterior à escrita. A atualidade da transmissão oral está no fato dela nunca ter deixado de ser utilizada por todas as sociedades, apesar do "senso comum" ocidental insistir em considerar esse processo "primitivo" negando, de certa forma, uma parcela importante de seu arcabouço cultural.

O interesse pela oralidade e por comunidades de tradição oral teve seus primórdios no início do século XX revelando-se através de diversas áreas, como a antropologia. Porém, Eric Havelock afirma que foi no ano de 1962 que aconteceu uma verdadeira ruptura com relação ao interesse dos intelectuais pela questão, com o surgimento de quatro obras sobre o tema: *A galáxia de Gutenberg* de McLuhan (1962), *La pensée sauvage* de Lévi-Strauss (1962), "The consequences of Literacy", artigo de Jack Goody e In Watt, e *Preface to Plato* do próprio Havelock (1963). Em suas palavras, essas publicações "fizeram um anúncio: o de que a oralidade (ou oralismo) deveria ser posta em evidência" (1995, p. 18-19).

Atualmente, são conhecidos inúmeros trabalhos que discorrem sobre o tema, e ainda hoje é através da oralidade que sociedades inteiras transmitem sua herança cultural para as novas gerações. Muitas dessas sociedades, e grupos que mantém relações comunitárias, seguem sua trajetória resistindo ao mundo moderno e à expansão dos meios de comunicação de massa, utilizando-se dessa forma de transmissão que, além de eficaz – essas sociedades existem e se comunicam - traz a possibilidade de uma visão diferente sobre a questão da tradição cultural.

Havelock afirma que é possível observar diferenças entre cultura oral e cultura escrita, e que a relação entre elas:

> [...] tem o caráter de uma tensão mútua e criativa, contendo uma dimensão histórica – afinal, as sociedades de cultura escrita surgiram de grupos sociais com cultura oral - e outra contemporânea – à medida que buscamos um entendimento mais profundo do que a cultura escrita pode significar para nós, pois é superposta a uma oralidade em que nascemos e que governa as atividades normais da vida cotidiana (HAVELOCK, 1995, p. 18).

Essa relação entre as duas culturas muitas vezes se torna uma "equação entre oralidade e cultura escrita", como é percebido nos três "Evangelhos Sinóticos", que combinam elementos de memorização oral e "material destinado pela cultura escrita a leitores que, não obstante, ouviam-no lido em voz alta" (*Idem, ibidem*).

Por outro lado, a existência dessa diferenciação entre as duas formas de transmissão não define, necessariamente, condições de superioridade de uma sobre a outra, sendo equivocado afirmar que a forma de comunicação utilizada pelas sociedades de cultura escrita é mais desenvolvida, ou mais eficaz, que a das sociedades orais; é uma forma diferente, que acarreta diferentes mecanismos e condições de percepção. Sobre essa questão, Paul Zunthor em sua obra *A Letra e a Voz* "desfaz os mal-entendidos dos discursos 'eruditos' em relação às chamadas 'culturas populares' ", afirmando: "Pelo que concerne à poesia, a escrita parece moderna; a voz, antiga. Mas a voz 'moderniza-se pouco a pouco: ela atestará um dia, em plena 'sociedade do ter' a permanência de uma 'sociedade do ser' ". (*Apud* Bueno, 1999, p. 41).

A forma oral de transmissão de cultura, que está na base de toda sociedade, é a forma natural de comunicação:

> O ser humano natural não é escritor ou leitor, mas falante e ouvinte. Isto é tão válido para nós quanto foi há sete mil anos. A cultura escrita, em qualquer estágio do seu desenvolvimento e em termos de tempo evolutivo, é mera 'presunção', um exercício artificial, um produto da cultura, não da natureza, imposto ao homem atual (HAVELOCK, 1995, p. 27).

Pode-se observar também os ecos da oralidade na cultura grega, através de diversos estudos, entre os quais o de Milman Parry, que demonstraram que as obras *Ilíada* e *Odisséia* são exemplos de composição oral[1]. Foi utilizando-se desse tipo de comunicação que a sociedade grega tornou-se a grande referência cultural das sociedades do ocidente, pois como demonstrou Rhys Carpenter, o alfabeto grego não pode ter sido inventado antes da última metade do séc. VIII a.C. Além disso, "durante os séculos imediatamente precedentes, esta cultura foi de todo não-letrada. Todavia, era uma cultura, uma civilização (...) apoiando-se em formas próprias de registro lingüístico, formas orais" (HAVELOCK, 1994, p. 98).

Diversos estudos apontam para a identificação de um certo tipo de consciência particular em grupos nos quais a tradição oral é privilegiada: essa consciência "diferenciada" seria criada pela oralidade ou se expressaria por meio dela.

Quando se trata de observar as diferenças entre o "pensar" das culturas orais e das culturas escritas, o senso comum leva a crer que o "pensamento ocidental" é mais "desenvolvido" do que o das culturas orais. Esse fato, porém, não se prova; o que se percebe

[1] Parry publicou seu trabalho em 1928 onde colocou, além das questões acima, que o autor – Homero – era bardo não-letrado, utilizando-se da memória para compor e recitar seus versos. Além disso, o autor não seria uma única pessoa, mas sim "autores", que contribuíram para finalizar o que hoje conhecemos como *Ilíada* e *Odisséia.* Eric Havelock, *A revolução da escrita na Grécia.* São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1994, p. 89.

como diferença entre as duas culturas é a questão da contextualização – nas culturas orais - e descontextualização – nas culturas escritas, embora essa observação seja verdadeira apenas em modelos ideais, o que não é o caso pois nenhuma cultura é unicamente escrita e a contextualização do pensamento é uma prática humana que tem seus inícios no período infantil.

A descontextualização, apontada como característica das culturas letradas, é "o manuseio da informação de forma a desmembrá-la ou colocá-la em segundo plano" (DENNY, 1995, p. 75-82). Ela acontece nessas sociedades também porque, além delas se valerem da forma escrita de transmissão de cultura, são sociedades humanas que vão além de "um limite em que todos os membros compartilham um patrimônio comum de informações" (*ibidem*).

O pensamento das culturas orais, por outro lado, é integrativo e contextualizante, e diversos estudos enfatizam essa condição como de extrema importância para o aspecto da organização social dessa cultura. Esse pensamento integrativo – chamado de *baixa diferenciação* – é fundamental para o fortalecimento da coesão social nessas sociedades.

Essas diferenças acontecem também com relação à fixação de uma informação: nas comunidades de tradição oral, essa é colocada de forma a localizá-la em uma situação pertinente. Já na cultura escrita, a informação é contida em si mesma; desta forma, nas sociedades que utilizam a escrita, percebe-se a ocorrência de uma "individualização" do pensamento, que se reflete na cultura que é produzida pelos grupos que partilham dessa tradição como forma principal de transmissão e comunicação.

Retomando, especificamente, a questão que diz respeito ao processo de transmissão oral, foi observado que diversos autores consultados (como Denny, Havelock e Zunthor) são unânimes ao afirmarem que a palavra-chave para que esse processo ocorra é "memorização". Com relação a essa afirmação, já na sociedade grega era possível observar a importância da memorização sobre a improvisação, conferida na forma como os gregos colocavam Mnemosyne, que representava a memória, em sua hierarquia divina. Essa divindade tinha a função de fazer cair a barreira que separa o presente do passado, lançando uma ponte entre o mundo dos vivos e o além. Sua evocação tinha o significado de fazer voltar a luz de algo que se foi (BOSI, 1999, p. 89).

A transmissão de cultura dos povos orais se dá, basicamente, pelo exercício da memória; para tanto, a forma de transmissão deve se utilizar de alguns mecanismos específicos, como a rítmica, e servir-se da forma narrativa utilizando regras específicas para a formulação do enunciado, de forma que esse seja preservado.

Toda uma forma específica de comunicação é desenvolvida para que isso aconteça e a língua – o idioma falado por essa sociedade – é o veículo para que esse processo ocorra, pois ela 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, p. 107). Esse código cultural deve ser disposto de forma rítmica, na qual as palavras tenham correspondência do ponto de vista acústico, chegando ao que Havelock chamou de *discurso poetizado*:

> A poesia [...] é um instrumento sério – o único disponível – para armazenar, preservar e transmitir a informação cultural considerada importante o bastante para exigir separação do enunciado coloquial. Portanto, a composição poética formou, por assim dizer, um enclave erigido no seio do coloquial de uma cultura não-letrada, e dotou-a de sua memória cultural (1994, p. 110).

Cabe ainda dizer que, além desses elementos, o mecanismo da repetição na memorização se faz também necessário como ferramenta de fixação da transmissão oral; porém, ela também se vale de um outro mecanismo: a variação, "para que se garanta que a atenção não seja desviada" (DENNY, 1995, p. 96). A união desses mecanismos privilegia o aspecto criativo dessa transmissão, pois são "usadas novas combinações de elementos familiares, enquanto a noção de originalidade proposta pela cultura escrita implica em novas informações" (*ibidem*).

Todos esses elementos – discurso poético, repetição para memorização e variação na repetição - fazem com que as manifestações culturais das sociedades orais se apresentem às sociedades de cultura escrita como um novo e rico universo, fruto dessa consciência *diferenciada*.

Essas questões apontam para uma mesma direção, citada anteriormente: a tradição oral é uma forma distinta de transmissão da cultura, uma outra forma de um *viver* cultural, das comunidades que dela se valem. Com sua sabedoria particular, modos específicos de observação, significação e transmissão, são produzidos através dela pensamentos, reflexões, conclusões, tanto quanto nas sociedades que se valem da cultura escrita, de forma que aqueles que "favorecem a contextualização são tão bons pensadores quanto nós" (DENNY, 1995, p. 94).

Com relação aos aspectos sobre a transmissão oral nas culturas de tradição africana, é importante ressaltar a questão relativa à palavra. Em diversas línguas bantu, por exemplo, a palavra *beleza* significa também *bondade*, *veracidade* e *perfeição*. Ou seja, a categoria estética – o belo – está ligada a uma categoria moral – o bem – e a uma categoria lógica – o

verdadeiro. (MELO SILVA, s/d, p. 5) Isso ocorre porque a própria língua traz em si diversas categorias (morais, estéticas, sagradas etc.), e a palavra se incumbe de unir e transformar essas categorias.

Nessas sociedades orais, a ligação entre o homem e a palavra é mais forte do que nas sociedades de cultura escrita: nelas, o homem é a palavra, "e a própria coesão da sociedade repousa no valor e respeito pela palavra" (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 182). Desta forma, unindo Memória e Palavra, tem-se a questão da fidedignidade do enunciado a ser transmitido. Tratando-se de algumas culturas africanas, o autor observa essa problemática da seguinte forma:

> O problema se resume em saber se é possível conceder à oralidade a mesma confiança que se concede à escrita quando se trata do testemunho de fatos passados. No meu entender, não é esta a maneira correta de se colocar o problema. O testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 181-182).

Retomando a questão da oralidade, ocorre que esta é parte integrante e de grande importância na transmissão de elementos culturais de diversas comunidades e manifestações culturais de tradição afro-descendente. No caso específico deste estudo, a capoeira, encontramos o depoimento de um mestre que explica:

> No nosso caso, que é a capoeira, uma das maneiras de fixar na memória os movimentos e as seqüências é a repetição e com isso melhoramos a movimentação e a técnica. A observação também é muito importante, como ouvir e extrair o máximo de conhecimento do seu mestre. Agindo assim você será um bom aluno (ANDRADE, 2001, p. 18).

No decorrer desse estudo[2], foi possível constatar que - apesar da torrente de informações a que o mundo globalizado está submetido – em muitos grupos de capoeira da cidade de São Paulo o aprendizado decorrente da relação "mestre-discípulo" se mantém vivo e a ligação entre o "homem" e a "palavra" ainda é a base para que o conhecimento seja aprendido. No caso da educação musical, sua transmissão através da oralidade implica, necessariamente, no convívio constante entre mestre e discípulo, no qual não se ensina apenas música, mas também aspectos relativos à tradição e à vivência da capoeira, entre outros. Sem esse convívio, instrumentistas podem aprender a tocar um instrumento, mas não saberão necessariamente interpretar toda a complexidade dessa manifestação, remetendo novamente à questão do pensamento *integrativo* e *contextualizante* que é característico das culturas orais.

[2] No período entre os anos de 2000 e 2002.

Como já foi explicado, esse tipo de pensamento é fundamental para o fortalecimento da coesão social dessas culturas já que nelas as informações existem fazendo parte de um "todo", no qual estão localizadas de forma pertinente.

O processo de transmissão oral parece resistir até hoje motivado pelo engajamento político dos mestres e responsáveis pelos grupos de capoeira, na direção de procurar manter características associadas a tradições "afro-descendentes". Nesse sentido, estes grupos parecem se colocar, aparentemente, na "contramão" da história, pois se valem de uma forma de transmissão associada pejorativamente ao folclore, e ocupam uma postura contrária aos meios "modernos" de aprendizagem, como discos, CDs, vídeos etc. Porém, essa atitude parece estar mais relacionada com a questão de manter a tradição – isto é, jogar capoeira como sempre foi jogada - do que ocupar, conscientemente, um lugar de "oposição" à cultura de massas.

Esses apontamentos foram feitos a partir de um olhar particular sobre a questão musical, procurando considerar a situação na qual se encontra o processo de transmissão da capoeira e suas implicações sobre a música. Cabe observar, a partir dessa reflexão, a continuidade ou não desse processo – e as implicações para a própria capoeira como *manifestação cultural* - no qual a música é ainda aprendida e executada tradicionalmente em vários grupos de capoeira da cidade de São Paulo.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Antônio Cardoso. *Vivência e fundamentos de um mestre de capoeira.* São Paulo: Circuito LW, 2001.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembrança de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 3ª ed., 1999.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre cultura popular. In: *O Popular*. São Paulo, ano 2, n. 3, março, 1980, p.15-21.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara, 5. ed. 1990.

DENNY, J. Peter. O pensamento racional na cultura oral e a descontextualização da cultura escrita. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1995.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. *Memória Social.* Lisboa: Teorema, 1992.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva.* 1990.

HAMPATÉ BÂ, A. *A tradição viva*: metodologia e história geral da África. Ática-Unesco, 1982, vol. 1.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas conseqüências culturais.* São Paulo: UNESP/Paz e Terra, 1994.

_____. A equação oralidade – cultura escrita: uma forma para a mente moderna. In: OLSON, David; TORRANCE, Nancy. *Cultura escrita e oralidade.* São Paulo: Ática, 1995.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IKEDA, Alberto T. Música Política: imanência do social. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, ECA-USP, 1995.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no Pedaço*: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo: Hucitec/Unesp, 2. ed., 1998.

MELO SILVA, Dilma. *Notas sobre estética africana.* São Paulo: ECA/USP, s/d.

MERRIAM, Alan. *The antropology of music.* EUA, University Press, 1964.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória*: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

NIZZA DA SILVA, Maria Beatriz (Org.). *Brasil*: colonização e escravidão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PATRIMÔNIO HISTÓRICO E CIDADANIA. *O direito à memória*. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia* (online). 2001, vol. 44, n.1, (citado 12 de agosto de 2002), p. 222-286. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0034-77012001000100007&lng=pt&nrm=so.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. *O mundo de pernas para o ar*: a capoeira no Brasil. São Paulo: Publisher, 1997.

SANTOS, Luís Carlos dos. *Sons e saberes*: a palavra falada e o seu valor para os grupos afro-brasileiros. Dissertação: Faculdade de Sociologia, FFLCH-USP, 1995.

VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poésie orale.* Paris: Seuil, 1983.

_____. *La lettre et la voix*: de la "littérature" médievale. Paris: Seuil, 1987.

A TRAJETÓRIA DO CHORO NO RIO GRANDE DO NORTE ATRAVÉS DA OBRA DE JOÃO JUVANKLIN

Alvaro Alberto de Paiva Barros
apbarros@digi.com.br

Resumo: Este trabalho consiste numa edição comentada das *Trinta e uma peças musicais* do compositor João Juvanklin de Souza, que incluem uma seleção por ele feita de suas melhores obras para bandolim, violão e cavaquinho. Além de traçar um perfil biográfico do compositor, contextualizando-o no ambiente musical do Natal, é feita uma abordagem acerca dos componentes estruturais do seu discurso musical (perfis harmônico, melódico, rítmico e formal), acrescida de comentários, revisões e sugestões de acompanhamento. A anexação de cópias dos manuscritos completa este trabalho, pois, é feita no intuito de revelar de forma mais completa a produção musical de João Juvanklin, notabilizando a sua importância no cenário artístico e cultural do Rio Grande do Norte e do Brasil.

1. O COMPOSITOR

A década de quarenta foi muito produtiva para os artistas em Natal. A pacata capital do Rio Grande do Norte, acostumada às serestas, tertúlias e retretas aos fins de semana no coreto da Praça André de Albuquerque, via com ansiedade a modernização de sua mais importante emissora de rádio, a Rádio Poti de Natal, [1] cujos palcos e programas tornar-se-iam um portal para a ascensão de jovens artistas que almejavam sucesso profissional na música.

Ao mesmo tempo, informações sobre artistas e programas de concertos no teatro Alberto Maranhão, juntamente com detalhes das atividades acadêmicas e artísticas do Instituto de Música de Natal, [2] eram veiculadas através da revista "SOM", então dirigida pelo maestro Waldemar de Almeida.[3]

---

[1] Uma das mais importantes emissoras de rádio do Rio Grande do Norte. Criada em Novembro de 1939 Inicialmente com o nome de Rádio Educadora de Natal, transformou-se em Rádio Poti de Nata, em Fevereiro de 1944, por iniciativa do Empresário e Jornalista Assis Chateaubriand. Seu papel foi de extrema relevância para o crescimento cultural da cidade de Natal, tornando-se uma espécie de trampolim para os artistas potiguares, que ansiavam por conquistar o sucesso profissional na música. MOURA JR., 1998: pág. 18.

[2] Fundado em 1933, pelo maestro Waldemar de Almeida, ficou sob sua direção até 1950. CÂMARA, 2001: pág. 454.

[3] Compositor, maestro e pianista norte-rio-grandense (1904-1975). Professor e fundador do Instituto de Música de Natal e fundador da revista "SOM" (um periódico do Instituto de Música de Natal que circulou, pelo menos, de 1936 a 1948, e que veiculava também propaganda comercial, notícias sobre o movimento musical do Estado, artigos sobre música, músicos e contou com o escritor e folclorista Luís da Câmara Cascudo como presidente) CÂMARA, 2001: pág. 454.

Paralelamente, iniciava-se uma das mais profícuas fases da arte musical de Natal: a era dos trios vocais, [4] aquecida pela presença dos quase dez mil militares americanos instalados na cidade, por ocasião da Segunda Guerra Mundial.

Nessa época, artistas como Agnaldo Rayol, Ademilde Fonseca, K-Ximbinho[5] e trios vocais como o Irakitan e o Marayá partiram para uma carreira de projeção nacional, impulsionados por seus talentos e pelo sucesso alcançado nos palcos e programas da cidade, até então modesta, às margens do Rio Potengi, carinhosamente denominada por Luís da Câmara Cascudo de "A Noiva do Sol".

É nessa atmosfera que chega a Natal, ainda criança, aquele que mais tarde tornar-se-ia um dos mais importantes compositores e instrumentas do Estado, João Juvanklin de Souza.

Nascido em 17 de Fevereiro de 1938 e natural de Serra Caiada/RN, Juvanklin interessou-se por música graças à influência de seu pai, Jovino Guilherme de Souza, que tocava clarinete e violão e que, ao enxergar no filho uma musicalidade aguçada, resolveu presentear o filho, que completava oito anos, com um cavaquinho.

Aos nove anos, dada a sua precoce tendência a ser solista, Juvanklin, já fazendo parte da SAE (Sociedade Artística Estudantil), [6] estréia nos palcos da Rádio Educadora de Natal (REN), tocando cavaquinho e acompanhado pelo irmão, um ano mais velho, Franklin de Souza (que tocava pandeiro), formando o seu primeiro grupo musical, o *Duo Guri*, que posteriormente transformar-se-ia em *Trio Guri,* após a inclusão de Levi Viana, na bateria.

De origem humilde, o pequeno Juvanklin não dispunha, naquela época, de recursos que possibilitassem a ele receber orientações técnicas de um profissional da música. As dificuldades para fazer repertório eram tantas que, às vezes, era preciso renunciar a uma

---

[4] Movimento artístico surgido no início da década de quarenta na cidade de Natal Idealizado por ilustres intelectuais como Carlos Lamas, Carlos Farache e José Gurgel do Amaral Valente, tal movimento se estende até meados da década de sessenta e que fomentou a formação mais de sessenta grupos vocais entre eles, o trio Irakitan e o Marayá. . MOURA JR., 1998: pág. 15-16.

[5] K-Ximbinho (1917-1980) – Sebastião Barros – Maestro, compositor e clarinetista norte-rio-grandense natural de Itaipu (RN). Um dos mais expressivos compositores brasileiros do gênero choro. Atuou de forma brilhante como arranjador nas principais gravadoras como: *Odeon* (1955) e *Globo* (entre 1965 e 1975). Como instrumentista, teve uma projeção de destaque e participou das principais orquestras do Rio de Janeiro e São Paulo e esteve ao lado de nomes como: Ciro Monteiro, Francisco Alves, Severino Araújo, Ademilde Fonseca e muitos outros. CÂMARA, 2001: pág. 284.

[6] A Sociedade Artística Estudantil foi criada em 25 de Agosto de 1948 e durou até o início da década de cinqüenta. Seu primeiro presidente foi Fernando Luís da Câmara Cascudo (filho do escritor Luís da Câmara Cascudo). Sem fins lucrativos, era uma entidade que tinha como propósitos estimular e incentivar todo tipo de manifestação artística dos estudantes da cidade de Natal. Era um espaço cultural onde desfilavam todos os grandes talentos da cidade de Natal, os quais, posteriormente, seriam lançados na Rádio Poti, para alçar vôos mais audaciosos no meio artístico. MOURA JR., 1998: pág. 18.

brincadeira de rua para poder completar uma determinada seção de um dos sucessos da época. Juvanklin afirmou:

> Eu não tinha muita consciência de quem era Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim ou quem era Pixinguinha, até porque o nível de informação, naquela época, era muito precário. Minha família era pobre e meu pai era motorista e proprietário de um caminhão. Delicado, [7] por exemplo, era uma das minhas preferidas, embora eu demorasse bastante para tirar toda a música. Por vezes eu deixava de brincar com os colegas porque era preciso passar horas no pé do rádio para que a música tocasse outra vez e só assim eu poderia completar uma parte que faltava na música.[8]

Pouco tempo depois, seu pai, percebendo que a desenvoltura do jovem Juvanklin no cavaquinho demonstraria a sua tendência a solista, decidiu apresentar-lhe o bandolim, informando-lhe que aquele novo instrumento ofereceria mais recursos, por dispor de uma amplitude maior em sua tessitura, e que fatalmente acarretaria um melhor desenvolvimento como solista. Também, por dispor de um porte físico mais apropriado, Juvanklin inicia o seu aprendizado com o violão, como autodidata, e desenvolve-se até ganhar maturidade como músico.

Em 1953, alguns estudantes de música de Natal orgulhavam-se de fazer parte do corpo discente daquele que seria o ícone da boa formação musical: o Instituto de Música de Natal. João Juvanklin junta-se a esse grupo de jovens estudantes e, aos quinze anos de idade, inicia sua formação musical. Concluiu o curso de Teoria Musical e estudou piano durante cinco anos, sob a orientação da professora Lélia Petrovich. Ao lado do colega Cussy de Almeida, [9] estudou também violino, durante um ano, instrumento cuja afinação é a mesma do bandolim (Mi, Lá, Ré, Sol).

Em suas investidas na música, Juvanklin também experimentou instrumentos de outras famílias, tais como, acordeon, piston e clarinete. Integrou, por um curto período de tempo, a Banda de Música do Professor Enéas, com sede na Praça Pe. João Maria, situada à Rua Potengi (centro de Natal), ocasião em que pôde fazer uso do aprendizado de teoria musical, obtido nos cursos do Instituto de Música.

A partir de 1954, João Juvanklin dedicou-se ao desenvolvimento da técnica no violão. Nessa época, aquele movimento em torno da música vocal, em Natal, vivia seu momento de apogeu. Entusiasmado com a avalanche de trios que havia na cidade, Juvanklin

---

[7] Um dos maiores sucessos de Waldir Azevedo. Essa composição foi gravada, em 1950, num compacto simples, ao lado de um outro grande sucesso do compositor, *Brasileirinho.*

[8] Entrevista com o compositor realizada em Maio de 2001.

[9] Violinista, compositor e regente. Filho do maestro Waldemar de Almeida e criador da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. CÂMARA, 2001: pág. 121-122.

integra, ao lado de Franklin de Souza e Jomar Siqueira, o trio *Os Três Brilhantes*.[10] No trio, Juvanklin cantava, tocava violão, elaborava as introduções e solos das canções do repertório, além de compor, esporadicamente, canções e boleros para o grupo. São dessa época, as canções: "Desejo" (Bolero, 1954); "Tudo Passa" (Bolero, 1955); "Cisma" (Samba-canção, 1958); "Lua" (Samba-canção, 1958) e "Luz do teu olhar" (Samba-bolero, 1959). A técnica de execução de Juvanklin para o violão foi bastante influenciada pelos arranjos do trio *Los Panchos*, que ele ouvia em programas veiculados pelo rádio, em rede nacional.

Aos dezesseis anos, João Juvanklin integra o conjunto *Acayaca,* [11] a convite de Chico Elion, [12] no qual tocava acordeon, violão e bandolim. Dois anos mais tarde, com maturidade musical já reconhecida na cidade, recebeu o convite para integrar o *Trio Marayá,*[13] mas não aceitou. Após prestar os serviços militares, ele decidiu ingressar na carreira de medicina e tornou-se um dos mais respeitados infectologistas do Estado e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contudo, foi categórico em afirmar: "*Eu sempre fui um músico de dentro para fora, nada me impedirá de ser médico e músico".*Tanto é que, mesmo como acadêmico de medicina, atuou ao lado cantores importantes, dentre eles Pery Ribeiro, em substituição ao violonista Luís Bonfá.

A primeira composição de João Juvanklin foi *Baiãozinho*, feita para o cavaquinho, [14] aos 14 anos. Toda a experiência adquirida como integrante de grupos serviu de esteio para tornar-se compositor, segundo ele mesmo afirma: *"A criatividade, pra mim, é, além da execução, a coisa mais importante. Exercitei muito isso no trio, quando tinha que inventar e*

---

[10] Trio que recebeu toda admiração do historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo, do "Conde de Miramonte", João Alfredo Cortês, e do compositor norte-rio-grandense, Protásio de Melo. "Os Três Brilhantes" está entre os três melhores trios da história da música vocal do Rio Grande do Norte. O trio atuou em Natal entre 1954 e 1957. MOURA JR.; 1998: pág. 111.

[11] Grupo de música instrumental de baile, criado no início da década de cinqüenta, em Natal, que teve como seu principal articulador, o compositor e bandolinista Chico Elion. Durante sua existência, o grupo realizou diversas apresentações nas principais cidades do Nordeste e destacou-se dos demais por dispor de uma formação bastante eclética: piano, bandolim, acordeon, guitarra havaiana, percussão e contrabaixo acústico. ERNESTO, Waldemar. Entrevista concedida ao autor em 18 de setembro de 2001.

[12] Compositor, bandolinista e arranjador norte-rio-grandense. É autor de canções como, *Ranchinho de Paia* e *Moinho D'água,* que tiveram registros fonográficos no Brasil e no exterior. Integrou vários grupos vocais de expressão em Natal e foi fundador do primeiro quarteto vocal da cidade: o "*Quarteto Marupiara".* Atuou como presidente da Ordem dos Músicos do Brasil (1970) e foi um dos membros fundadores da SAE (Sociedade Artística Estudantil). CÂMARA, 2001: pág. 107.

[13] A exemplo do Trio Irakitan, foi o segundo trio vocal que, ao sair da cidade de Natal, projetou-se internacionalmente. O *Trio Marayá* radicou-se em São Paulo e realizou diversos programas na TV Record como: "Música e Poesia com o Trio Marayá" e "Trio Marayá e você". Excursionou pela Europa, em 1959, em shows na Espanha, Itália, Hungria e Áustria. Recebeu medalha de ouro no Festival de Música da Bulgária, na cidade de Sofia. Entre os diversos prêmios que recebeu, consta o "Roquette Pinto", como melhor conjunto vocal, nos anos de 1958 a 1963. Participou de vários filmes ao lado de artistas como: Dercy Gonçalves e Walter Stuart. Gravou com grandes nomes da nossa música, como Jair Rodrigues, e acompanhou Gilberto Gil em sua primeira gravação, a música "*Pra que Mentir".* CÂMARA, 2001: pág. 436.

[14] Embora tenha sido composta no cavaquinho, João Juvanklin considera que idiomaticamente essa peça é mais apropriada para o violão.

compor as introduções das músicas do repertório, o que já era uma pequena música". No entanto, foi a partir de 1961 que ele iniciou sua produção como compositor, escrevendo *Céu de Alah*, para violão. Esta produção, no entanto, não é constante. A década de sessenta foi, sobretudo, um período de assimilação das características de alguns dos gêneros da música popular brasileira (choro, valsa, frevo e baião), através da apreciação e da interpretação de repertório consagrado.

Definitivamente, as décadas de setenta, oitenta e noventa representam a fase composicional mais profícua na vida de João Juvanklin. Nesses anos, ele se dedica totalmente à musica instrumental. Ao bandolim, violão e cavaquinho, João Juvanklin direciona uma obra calcada em gêneros por ele cultivados ao longo de quatro décadas.

Em Natal, por volta de 1974, um grupo de músicos seresteiros intitulados "A Turma do Sereno", liderado pelo violonista José Domingos Campos, invade os estúdios da Rádio Cabugi e sensibiliza o seu mais respeitável radialista, Adiodato Reis, [15] propondo-lhe, a criação daquele que viria a ser um dos mais importantes programas de rádio de Natal, "Mesa de Botequim e a Turma do Sereno", que tinha como principal propósito prestigiar a música popular brasileira, por meio de alguns dos seus mais representativos gêneros musicais. Ao longo de seus quase quinze anos de edição, o programa realizava-se aos domingos, das dezenove até vinte e duas horas, e era ansiosamente aguardado pela comunidade, sendo transmitido ao vivo para todo Nordeste, com um índice considerável de audiência. Ao lado dos músicos titulares do grupo que fazia o "Mesa de Botequim", apresentava-se, toda semana, um convidado especial, que exibia sua arte seja como intérprete, seja como compositor. com esse convidado o radialista Adiodato Reis dialogava e tecia comentários acerca da obra apresentada.

Para João Juvanklin, "Mesa de Botequim" foi como uma grande fonte de inspiração para muitas de suas composições. A partir de 1976, e durante muitos anos, sua presença naquele programa foi considerada fundamental por parte dos organizadores e do público ouvinte, para o sucesso alcançado pelo programa. Parte de sua obra está, seguramente, vinculada e endereçada àquele momento, como ele mesmo lembra: "*Com a minha*

[15] Adiodato José dos Reis, radialista e comentarista esportivo que dirigiu, por dois anos, o programa "Mesa de Botequim". Faleceu em 1976. CAMPOS, José Domingos. Entrevista concedida ao autor no dia 08 de abril de 2002.

participação naquele programa, eu passei a ser estimulado e instigado a compor, e dediquei várias das minhas composições aos devotos daquele movimento".[16]

Paralelamente, os seresteiros, boêmios e apreciadores do choro e do samba em Natal tinham no "Café Nice 2"[17] um espaço que servia de ponto de encontro dos músicos e intelectuais da cidade. Enquanto o "Mesa de Botequim" tinha, fundamentalmente, um propósito de difundir a música popular brasileira por intermédio de seus artistas e intérpretes, o "Café Nice" proporcionava o deleite de seus freqüentadores, por estarem diante dos próprios músicos e, de certa forma, interagindo com eles.

"*Foi um forte estímulo para a manutenção e melhoria da música praticada em nosso Estado*", comentou João Juvanklin. Ali, o compositor pôde exercer, informalmente, o papel de "músico da noite". As noites de sexta-feira, a partir das dezenove horas, tinham para ele um significado especial: era o momento de interpretar, com seus instrumentos prediletos, as obras dos grandes compositores, bem como as suas próprias composições. E foi justamente numa dessas noites que Juvanklin tocou ao lado do instrumentista e compositor que ele considera seu grande inspirador: o bandolinista Joel Nascimento[18], do qual obteve elogios pela destreza de suas interpretações. Naquele encontro, muitas foram as informações trocadas, as experiências compartilhadas.[19]

Se o choro em Natal já contava com ambientes adequados à sua prática, em 28 de Julho de 1987, a cidade teria motivos para orgulhar-se do Sr. José Mendes da Rocha Filho[20] que, junto a um grupo de músicos e intelectuais da cidade, criou o Clube do Chorinho de Natal. Essa foi, certamente, a mais importante de todas as iniciativas, no que se refere à

---

[16] O sucesso do programa foi tanto, que em 1992 a TV universitária, por iniciativa do jornalista Luís Lobo, criou a versão do "Mesa de Botequim" para a televisão. O programa durou até 1994. CAMPOS, José Domingos. Entrevista concedida ao autor no dia 08 de abril de 2002.

[17] Situado à Rua Agostinho Leitão s/n, no bairro do Alecrim e de propriedade do Sr. José Raimundo Filho. O Bar tinha como filosofia, a exemplo do Café Nice do Rio de Janeiro, congregar os artistas da música e intelectuais de áreas diversas, no propósito de celebrar a música popular brasileira, em especial o samba e o choro. Durante sua existência (início da década de setenta até final dos anos oitenta), tornou-se o lugar predileto dos artistas nacionais que, ao passar por Natal em suas turnês e shows, encontravam ali um ambiente descontraído, onde se apresentavam por puro prazer e amor à música. FILHO, José Mendes da Rocha. Entrevista concedida ao autor em 14 de abril de 2001.

[18] (1937) Bandolinista e compositor, é considerado um dos mais importantes músicos do Brasil sobretudo na divulgação do choro e, em especial, da obra de Jacob do bandolim. Além de ter sido bastante requisitado pelos grandes intérpretes da música popular brasileira a partir de 1960, Joel foi membro fundador da Camerata Carioca e, com a sua notável capacidade de improvisar no instrumento, tocou ao lado de músicos como John Mclaughin, Paco de Lucia, Artur Moreira Lima e Raphael Rabelo, disponibilizando uma expressiva discografia que influência desde 1975 uma grande legião de instrumentistas e apreciadores do choro. CAZES, 1998: PAG. 159.

[19] João Juvanklin relatou em algumas entrevistas comigo, ter sido muito influenciado por Joel Nascimento e, sobretudo pelo seu estilo de execução ao bandolim. João, além de tocar todos os choros de Joel Nascimento, também colecionou toda a discografia do compositor.

[20] O popular "Rochinha". Empresário, radialista, produtor artístico e foi o presidente do Clube do Chorinho de Natal desde a sua fundação. Sem dúvida, um dos maiores militantes do Choro no Rio Grande do Norte.

prática e a divulgação desse gênero e que viria a se tornar o ambiente mais propício para abrigar músicos chorões e apreciadores desse gênero, na cidade de Natal. Durante os seus quase dez anos de existência, o Clube do Chorinho de Natal realizou concertos, recitais, palestras e exibição de vídeos, com enfoque especial para a música popular brasileira. Estimulou também a formação de grupos de choro em Natal e promoveu intercâmbio com as sociedades congêneres do Brasil.[21]

A esse Clube João Juvanklin integrou-se, não só como freqüentador e músico efetivo, mas como um dos sócios fundadores, no qual ocupou a função de Diretor Artístico durante toda existência do clube. O compositor foi categórico quando afirmou: "*Foi um marco no desenvolvimento do chorinho em nosso Estado, e uma espécie de nutrição e crescimento, não só para o Choro, mas também para a nossa música instrumental*". O fato de praticamente um terço do conjunto da obra de João Juvanklin datar desse período denota que o programa "Mesa de Botequim", o Café Nice e o Clube do chorinho de Natal, atuando concomitantemente por quase uma década, foram importantes elementos desencadeadores do processo composicional de João Juvanklin.

Paralelamente a essa atuação na vida musical das noites natalenses, o compositor integrou grupos de música instrumental de expressão, em Natal, como o "*Som Cristal*" e o "Choro Brejeiro" e participou, como solista, em gravações de discos de vários artistas e grupos locais.[22]

---

[21] Nos primeiros meses de fundação, o clube ocupou vários espaços (bares e restaurantes) até se firmar no Clube de Engenharia de Natal (antigo Bosque dos Namorados), na Rua Alexandrino de Alencar. Após alguns anos, por dificuldades administrativas, o Clube passou a ter como sede "A Esquina dos Pneus" (esquina da Rua Romualdo Galvão com a Nascimento de Castro), de propriedade de Rochinha, onde permaneceu até a sua extinção no ano de 1993. FILHO, José Mendes da Rocha. Entrevista concedida ao autor em 14 de abril de 2001.

[22] Lp "Liz Nôga & Trio Cigano",gravado em 1981, no estúdio TonySom, Natal/RN.
Lp "Trio Cigano", em 1982, no estúdio Rozemblit, Recife/PE, no qual teve registrada uma de suas canções vocais gravada, denominada *Felicidade*.
CD "Choro Brejeiro" gravado em 1982 nos estúdios Transamérica, Rio de Janeiro, no qual gravou quatro choros seus.
CD *"Natal, Natal"*, gravado em 1983, pelo Projeto Memória- UFRN nos estúdios Transamérica, Rio de Janeiro, no qual teve gravada a sua composição *"Maria"*, feita em parceria com o escritor Diógenes da Cunha Lima.
CD "Chico Elion e Vozes Amigas" gravado em 1997, no estúdio J. Marciano, Natal/RN.
CD "Trio Cigano", no Lp *"A forca do teu Ser"* gravado em 1992, no estúdio Provídeo, Natal/RN.
CD "MPB – Médico Popular Brasileiro", gravado em 1997, nos estúdios: J. Marciano, Batuque, Cia do Som, Megaphone, Play On, Promídia e Trilha, Natal/RN.
CD "MPB – Médico Popular Brasileiro II" gravado em 1998, no estúdios: J. Marciano, Batuque, Cia do Som, Megaphone, Play on, Promídia e Trilha, Natal/RN.
CD Fabiano Wanderley em "Eu, a vida e a canção" gravado em 2001 no estúdio Megaphone, Natal/RN. CÂMARA, 2001: pág. 260.

Uma das mais significativas apresentações de João Juvanklin, como instrumentista, ocorreu em novembro de 1995, quando representou o Brasil na *Culture Fest 95,* na Universidade do Maine – USA, integrando o duo *"Cordas Potiguares",* ao lado do violonista Mário Lucio. Nesse evento, Juvanklin apresentou-se com o violão e o bandolim. O duo interpretou clássicos da música popular brasileira e composições da autoria do compositor.

Atualmente, o compositor se encontra realizando o seu segundo disco, no qual, além de interpretar peças para violão, bandolim e cavaquinho, inclui também peças inéditas do seu repertório vocal que, pela qualidade que lhe é peculiar, certamente servirá como fonte para futuras investigações dentro do universo da música norte-rio-grandense e brasileira.

2. A MÚSICA DE JOÃO JUVANKLIN

Para ter uma visão geral dos componentes da obra, esquematizou-se o campo de investigação em componentes estruturais do discurso musical: *Harmônico* (tonalidades prediletas, modulações internas, estruturação dos tons vizinhos nas partes, dissonâncias, pedais, progressões etc.), *Melódico/Rítmico* (motivos recorrentes, motivos característicos, motivos anacrúsicos, desenhos, extensões) e *Formal* (gêneros, quantidade de partes constituintes das peças, características peculiares na disposição das partes). Com base nesta estruturação, elaborei uma tabela comparativa desses componentes.

A observação dos dados na tabela permitiu um levantamento mais genérico das características da obra de João Juvanklin, como um todo.[23] Essas características são apresentadas, então, com o uso de representações esquemáticas. Esses esquemas apresentam o número de peças escritas (com descrição de gêneros) no modo menor e maior, a duas e três partes respectivamente. O que aparece descrito no conteúdo de cada parte são as possibilidades levantadas a partir da análise de cada uma das peças. Ao lado, os algarismos romanos representam os graus da escala.

[23] No conjunto das *Trinta e uma Peças Musicais*, é notável a preferência do compositor pelo bandolim, haja visto que dedicou a ele vinte das trinta e uma peças (para o violão e o cavaquinho o compositor escreveu oito e três peças respectivamente).

2.1. ESQUEMA GENÉRICO DA OBRA: TONAL / FORMAL

1) Peças escritas no modo Menor em duas partes:

Total de 13 (06 Valsas, 06 Choros e 01 Baião)		
1ª Parte	Tom principal	Im
2ª Parte	Relativo (05)	III
	Homônimo (02)	I
	Tom principal (06)	Im

2) Peças escritas no modo Menor em três partes:

Total de 06 (05 Choros e 01 Valsa)		
1ª Parte	Tom principal	Im
2ª Parte	Relativo (06)	III
3ª Parte	Homônimo (04)	I
	Relativo (02)	III

3) Peças escritas no modo Maior em duas partes:

Total de 07 (05 Choros, 01 Frevo e 01 Valsa)		
1ª Parte	Tom principal	I
2ª Parte	Relativo (04)	VI
	Tom principal (apenas 01, *Relembrando o Acayaca*)	I
	Dominante (apenas 01, *Bandolim para Conceição*)	V
	Homônimo (apenas 01, *Chorinho pra Alexandre*)	Im

4) Peças escritas no modo Maior em três partes:

Total de 02 (02 Choros)		
1ª Parte	Tom principal	I
2ª Parte	Relativo	VI
3ª Parte	Subdominante	IV

Observação: Além das peças relacionadas nas tabelas acima, o compositor escreveu mais três peças fora das características descritas. São duas peças de formas livres: *Céu de Alah* (em Mi menor), *Prelúdio em Si menor*, e uma valsa a quatro partes, *Recordações* (em Mi menor) todas escritas para violão.

2.2. O PERFIL HARMÔNICO

Ao observar as tabelas do esquema genérico da obra de João Juvanklin, conclui-se que há uma predileção, no conjunto de sua obra, por tonalidades no modo menor. De um total de trinta e uma peças, vinte e duas delas são escritas em modo menor, contra um pequeno número de nove, escritas no modo maior. A estrutura escalar baseia-se no modelo tradicional diatônico, com alguma eventual alteração de passagem ou bordadura.

As peças estão dispostas em uma, duas, três e até quatro partes. Torna-se também explícita, a sua preferência por compor as peças constituídas em duas seções. Naturalmente, o tom da primeira seção de todas as músicas determina o tom principal da música. A segunda parte de todas as suas peças, quando no modo maior, está sempre na tonalidade relativa do tom principal, com raríssimas exceções: *Relembrando o Acayaca* (que mantém o tom principal, Sol maior), *Bandolins para Conceição* (que se apresenta no tom da dominante, Ré maior) e *Chorinho pra Alexandre* (que se apresenta na tonalidade homônima, Ré menor).

Nas peças escritas em três partes, no modo maior, o compositor faz uso de um procedimento bem freqüente na linguagem harmônica tradicional do choro, qual seja, a segunda seção na tonalidade relativa do tom principal, enquanto a terceira seção está sempre no tom da subdominante (os choros: *Chorinho da Esquina* e *Sete Cordas de Ouro*).

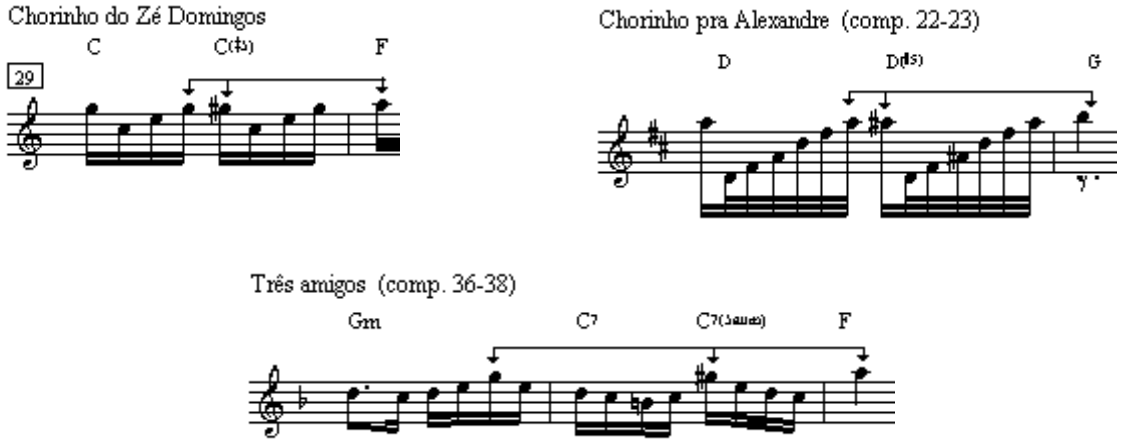
Nas tonalidades menores, quando a peça está dividida em duas partes, o compositor privilegia, na sua maioria, a repetição da tonalidade principal na segunda seção (*Momentos, Outra vez, Valsa em Prelúdio, Primas e Bordões, Plenilúnio* e *O Tempo passou)*. Já nas músicas estruturadas em três partes, no modo maior, o compositor usa, sem exceção, as tonalidades relativas menores sempre na segunda parte e, em algumas, na terceira parte também.

No que se refere à proporção entre as partes das suas músicas, percebe-se um considerável equilíbrio em sua concepção, pois, as seções constituintes das peças são configuradas em tamanhos aproximados, com uma pequena diferença no número de compassos entre as mesmas.

Do ponto de vista tonal, há um dado curioso. João Juvanklin, só escreve partituras com, no máximo, dois acidentes na armadura, há exemplo do que ocorre com os compositores consagrados do choro como Jacob do bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha. No entanto, nas modulações internas das peças, a melodia percorre tonalidades afastadas que incluem vários acidentes ocorrentes (*Sete Cordas de Ouro*, comp. 37 a 40, por exemplo). Outra característica do compositor é o uso de progressões harmônicas, cujas fundamentais caminham em movimentos cromáticos ora ascendentes, ora descendentes (*Chorinho da Esquina* – comp. 1-3, *Chorinho Faceiro* – comp. 51-52, *Sete cordas de Ouro*, comp. 44, 45, 52).

Na música popular, utiliza-se mais comumente a cadência do tipo II / V do que a do tipo (IV/IV) / V (proveniente da música erudita). Porém, em seus choros, João Juvanklin faz uso da cadência IV/IV V/IV| IVm, seguindo a tradição harmônica dos grandes mestres do choro como Joaquim Antônio da Silva Callado (em *Flor* amorosa), Pixinguinha (em *Naquele tempo*), K-Ximbinho (em *Sonoroso*) e muitos outros.

Um outro procedimento comum na obra de João Juvanklin é o movimento cromático ascendente do quinto grau da tônica, resolvendo na terça da subdominante.

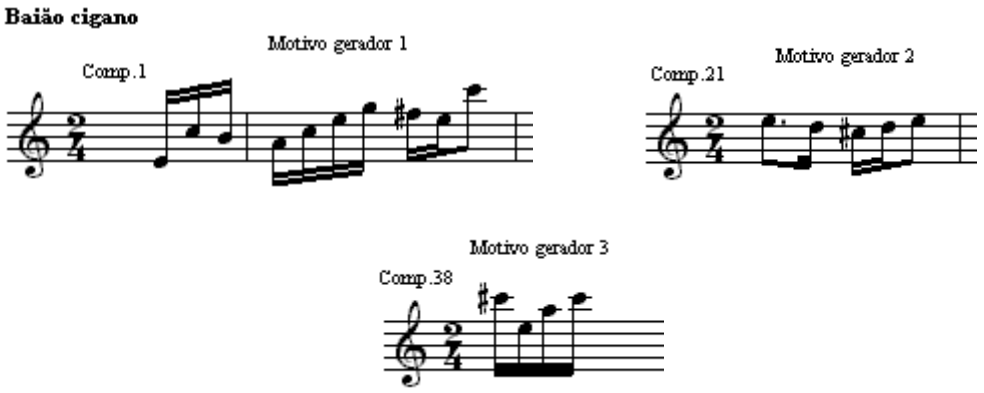


2.3. O PERFIL MELÓDICO/RÍTMICO

Após uma análise panorâmica da obra de João Juvanklin, utilizando critérios comparativos internos, foi possível detectar um caráter melódico bastante heterogêneo. A configuração das melodias que compõem os motivos, as variadas estruturas geradoras e as frases, que alternam fragmentos em graus conjuntos e fragmentos em graus disjuntos (os que se baseiam em arpejos de acordes ou em saltos), confirmam essa heterogeneidade. Um outro elemento que contribui para esse tipo de conclusão é a observação das formas do motivo que

compõem cada uma de suas peças. A maior parte delas, excetuando as valsas, apresentam um número muito grande de formas de motivo para cada seção.

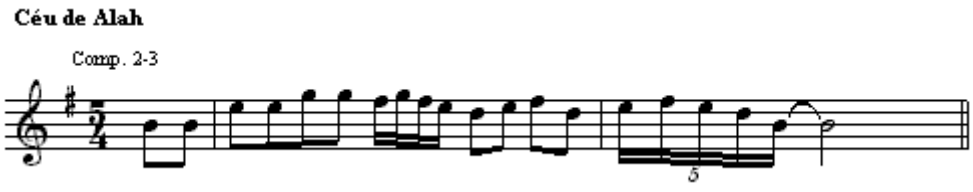
Algumas das peças baseiam sua construção melódica em motivos geradores, que sofrem pequenas modificações, dando origem a outros, ficando o discurso musical unificado.



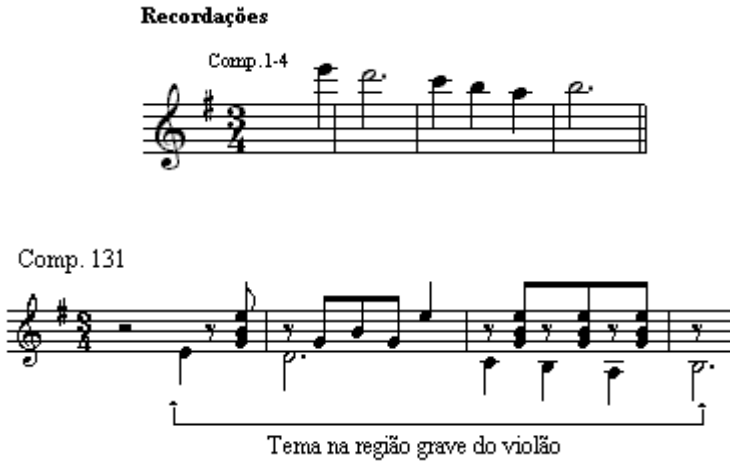
É muito comum acontecer de cada seção ser construída a partir de um determinado número de motivos geradores independentes. Em *Sete cordas de ouro*, por exemplo, o compositor apresenta dois motivos diferentes em duas das três seções da peça:



Em algumas obras, o compositor faz uso de motivos geradores que atravessam toda a estrutura, trazendo coerência e unidade ao discurso musical. Em *Céu de Alah*, por exemplo, um único motivo gera toda a peça.

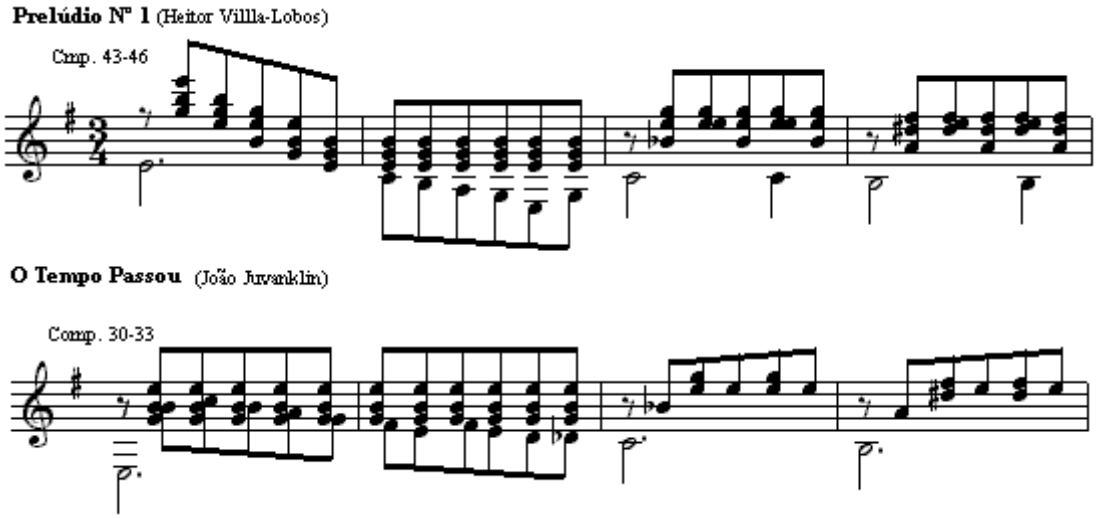


Na valsa *Recordações*, a introdução apresenta um tema cujo material melódico é reapresentado, na última seção (comp. 131,) na região grave do instrumento:

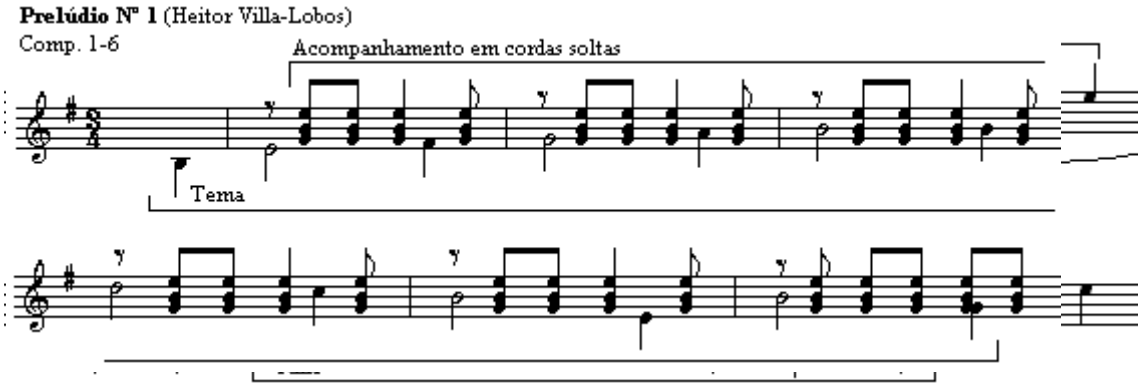


A despeito de suas incursões no universo do choro, não só como intérprete, integrando vários grupos do gênero, mas também como um grande apreciador da música instrumental, João Juvanklin revela, no interior de algumas de suas peças, as influências que sofreu por parte de grandes compositores brasileiros. Essas similaridades são detectadas pela análise dos componentes rítmicos e do perfil de suas melodias.

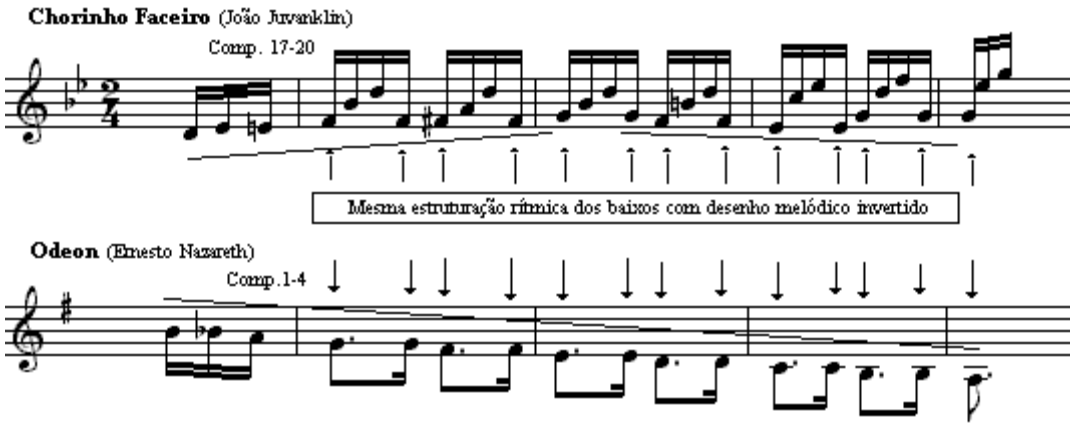
Na valsa *O tempo passou*, percebe-se a influência do Prelúdio Nº 1 de Heitor Villa-Lobos, no que se refere ao tipo de acompanhamento dado à melodia (harmonização sobre as três primeiras cordas).



O compositor utiliza o mesmo procedimento de Villa-Lobos, quando apresenta a melodia na região grave do instrumento acompanhada pela tríade da tonalidade principal da peça em cordas soltas.



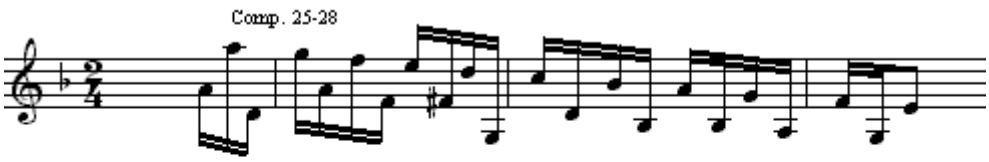
Em *Chorinho faceiro*, a segunda seção inicia-se com uma estruturação rítmica que apresenta uma similaridade com o movimento dos baixos que caracterizam o tango brasileiro (Maxixe):



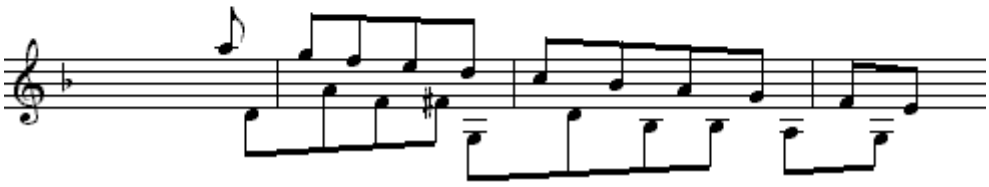
Apesar do caráter monódico de sua concepção, é possível detectar casos em que vozes simultâneas são sutilmente combinadas em pequenos trechos que sugerem uma polifonia implícita. Em *Sete cordas de ouro*, por exemplo, do compasso 25 ao 28 fica nítida a sugestão de polifonia proporcionada pelo movimento dos baixos contra uma escala descendente na primeira voz, embora o trecho esteja grafado em uma única voz:

Sete cordas de Ouro

Comp. 25-28



Que pode ser entendido como:

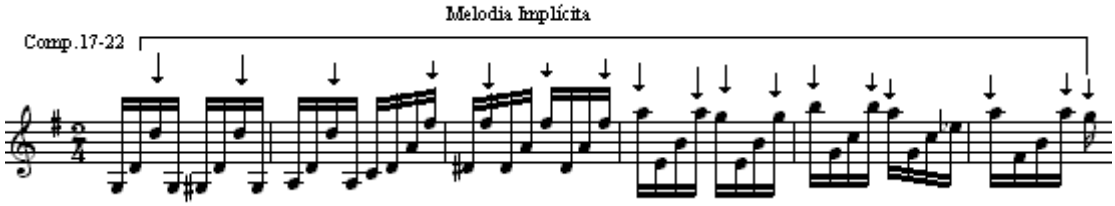


Em outros casos, um perfil melódico aparece implicitamente, disfarçado dentro de um desenho ou arpejo:

Pintor Seresteiro

Melodia Implícita

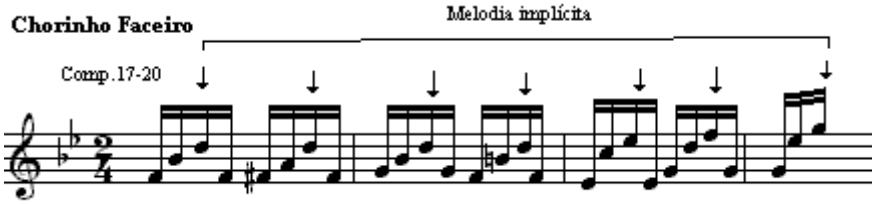
Comp.17-22



Chorinho Faceiro

Melodia implícita

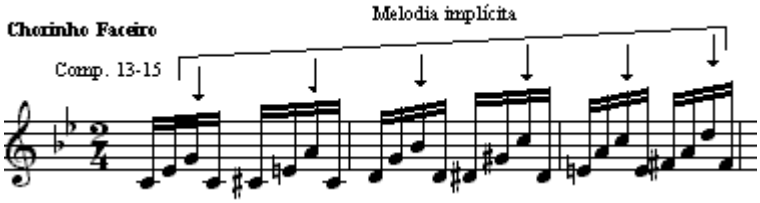
Comp.17-20



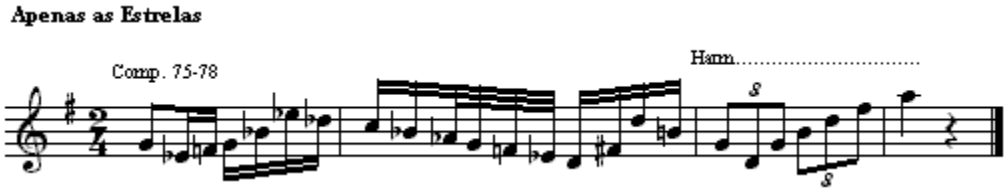
Chorinho Faceiro

Melodia implícita

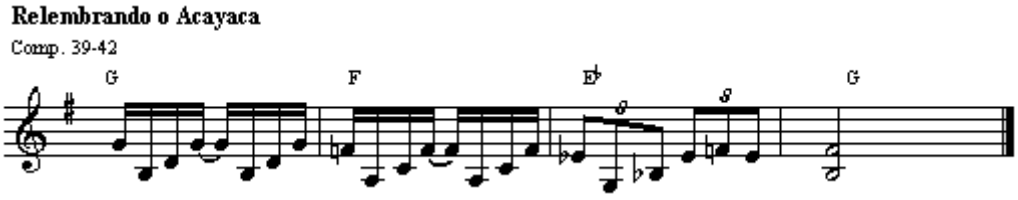
Comp. 13-15



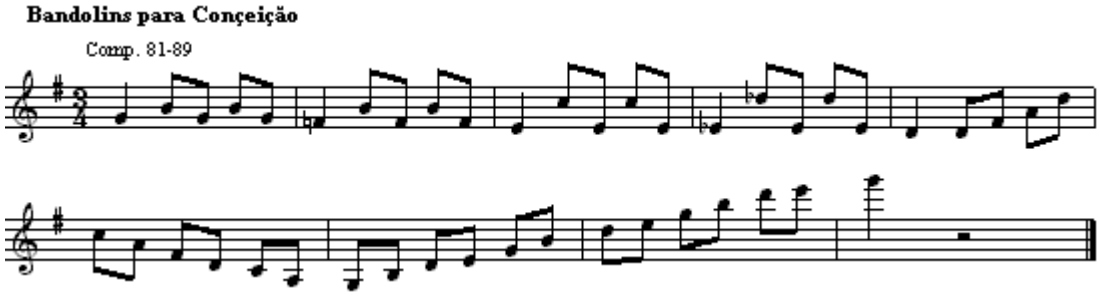
Uma das características do discurso musical de João Juvanklin é a finalização dada às suas peças. Em várias delas, o compositor conclui com um novo material melódico, como acontece, por exemplo, com o perfil rítmico do final do choro *Apenas as estrelas*, com uma nova figuração que termina num arpejo em harmônicos.



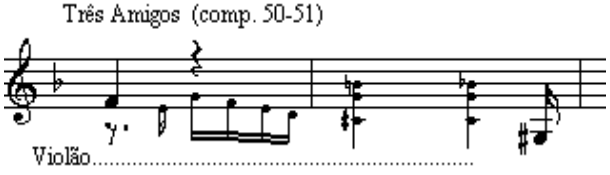
Em *Relembrando o Acayaca*, as quiálteras finais ajudam a quebrar a repetição obstinada dos grupos em síncopes:

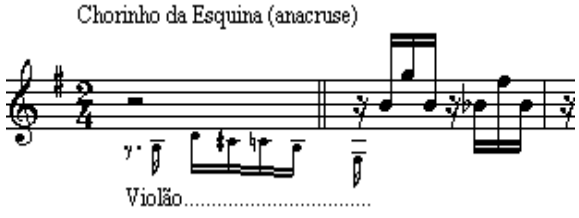


Em *Bandolins para Conceição*, uma sugestão de movimento contrário de vozes precede uma escala mais linear, feita com as notas do acorde subjacente à harmonia:

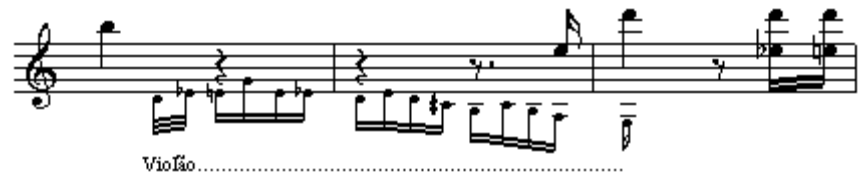


Com o propósito de garantir a coerência nos comentários melódicos que ficam a cargo do violão, João Juvanklin escreve-os, em seus manuscritos, e deixa clara a noção de que não se trata de uma simples improvisação, e sim uma interação entre o discurso melódico do violão e o do instrumento para o qual a peça foi escrita.

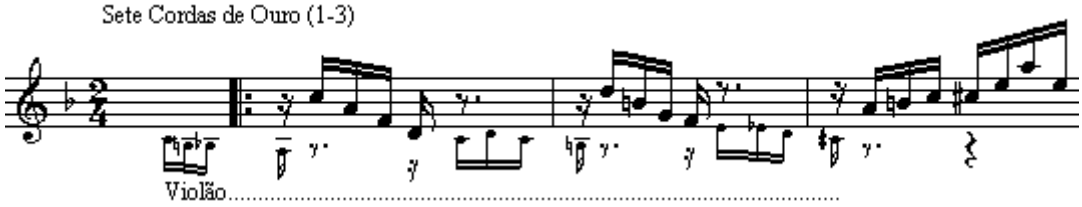




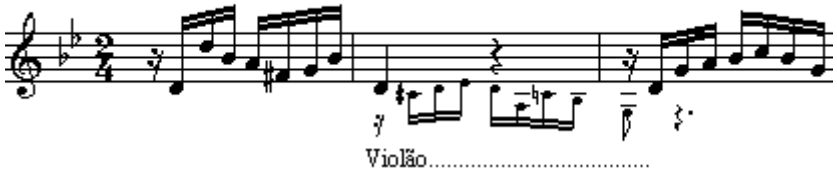
Chorinho pra Alexandre
Comp. 18-20



Sete Cordas de Ouro (1-3)

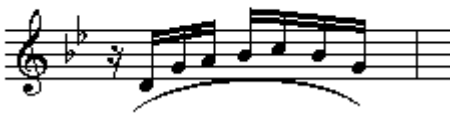


Horas Iguais (1-3)

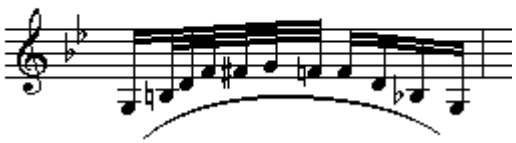


Uma curiosidade no processo composicional de João Juvanklin, no que se refere ao aspecto melódico/rítmico, é a maneira com que ele apresenta, para uma mesma idéia motívica, um número variado de versões rítmicas. Em *Horas iguais*, por exemplo, um motivo (arco melódico) que permeia a peça é apresentado em cinco versões rítmicas diferentes:

Motivo gerador (comp. 3)

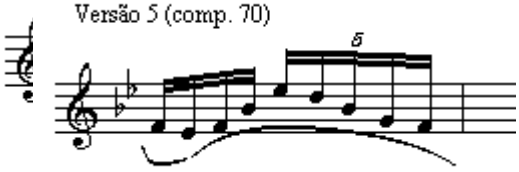


Versão 2 (comp. 34)

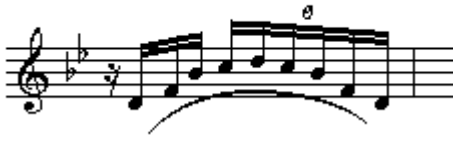


Versão 1 (comp. 28)

Versão 5 (comp. 70)



Versão 3 (comp. 45)



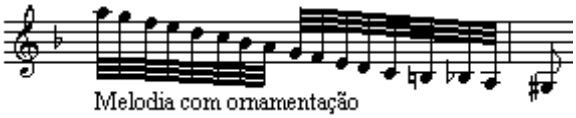
Versão 4 (comp. 62)



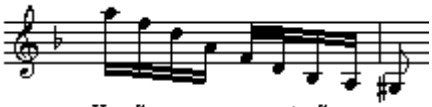
Esse tipo de procedimento ajuda a observar uma outra particularidade da obra de João Juvanklin: diferentemente da maioria dos grandes compositores de choro do passado, que preferiam improvisar em suas interpretações, utilizando ornamentos, ele prefere escrever detalhadamente as ornamentações em suas partituras.

Isso é particularmente notável nas escalas e arpejos em fusas de *Chorinho pra Alexandre* (comp. 5-7; 34-35), no cromatismo de *Sete cordas de ouro* (comp. 18) e *Horas iguais* (comp. 34):

Chorinho pra Alexandre (comp. 34-35)

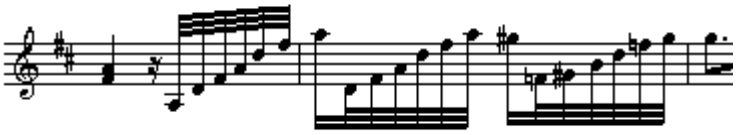


Melodia com ornamentação

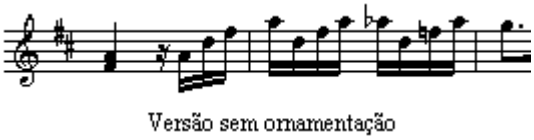


Versão sem ornamentação

Chorinho pra Alexandre (comp. 5-7)

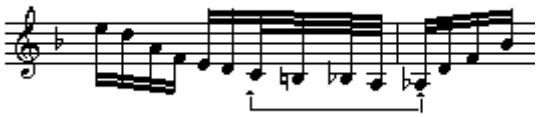


Ornamentação com arjejos

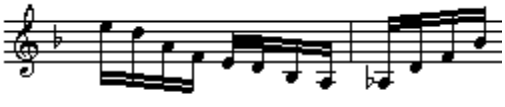


Versão sem ornamentação

Sete Cordas de Ouro (comp. 18)

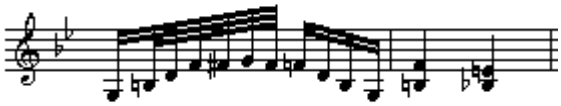


Ornamentação com cromatismo

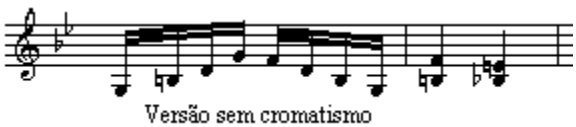


Versão com melodia simples

Horas iguais (comp. 34-35)



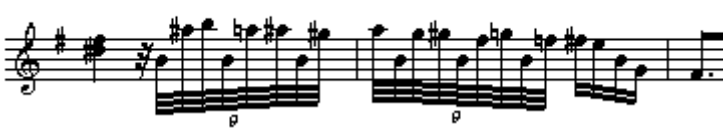
Ornamentação com cromatismo

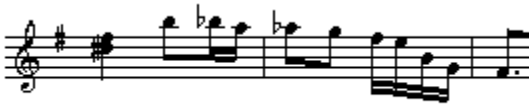


Versão sem cromatismo

Em algumas situações, o compositor faz uso de quiálteras irregulares no intuito de enriquecer a melodia, como é o exemplo de *Apenas as estrelas* (comp. 56-57):

Apenas as estrelas (56-57)





Versão sem as quiálteras irregulares

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Introdução à estética musical.* São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil.* Curitiba: Edição Guairá, 1974.

BELLINATI, Paulo. *The great guitarists of Brasil:* the guitar works of garoto. v. 1 e II. USA: Guitar Solo Publications, 1991.

BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.

BITTENCOURT, Sergio. *Jacob do Bandolim e Sérgio Bittencourt.* São Paulo: Fermata do Brasil, 1983.

CÂMARA, Leide. *Dicionário da Música do Rio Grande do Norte.* Natal: Acervo da Música Potiguar, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao municipal.* São Paulo: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e improvisação I e II.* Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

GALVÃO, Cláudio. *A desfolhar saudades.* Natal: Gráfica Santa Maria, 1998.

GALVÃO, Cláudio. *A modinha norte-rio-grandense.* Natal: Editora da UFRN. Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2000.

GUANAIS, Danilo. *O plantador de sons.* Rio de Janeiro: Gráfica Lidador, 2001.

GUINZBURG, Carlo. *A micro história e outros ensaios.* Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1989.

JUVANKLIN, João. *Trinta e uma peças musicais.* Natal: Editora Diplomata, 1996.

MOURA JR., Manoel Procópio de. *Tributo aos conjuntos vocais do Rio Grande do Norte.* Natal: Grafpar Gráfica Editora, 1998.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos*: o choro e os choros. São Paulo: Musicália, 1982.

NOAD, Frederick. *Villa-Lobos solo guitar.* France: Max Eichig, 1955.

PIRES, Meira. *A história do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952).* Natal: Gráfica Manimbú, 1980.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SÉVE, Mario. *Vocabulário do choro.* Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular.* São Paulo: Circulo do Livro, 1975.

A VALSA IMPRESSA NA BAHIA (1850-1950)

Dennis Paz Leoni
dennisleoni@atarde.com.br

Resumo: A história musical da Bahia, até mesmo no período compreendido entre 1850 e 1950 é quase desconhecida, reflexo do paradoxo que envolve as artes na cultura brasileira. 0 NEMUS (Núcleo de Estudos Musicais da Bahia) coletou e digitalizou cerca de 400 partituras, seriamente ameaçadas, desse recorte temporal, em diversos arquivos públicos e coleções particulares, somando, provavelmente, o maior acervo documental sobre este momento da música na Bahia (disponível em www.nemus.ufba.br). Dentre os gêneros musicais levantados destaca-se quantitativamente a valsa representando 25% do acervo, sobre um total de 55 gêneros presentes, todos classificados de um ponto de vista êmico. Teve sua provável chegada ao Brasil em 1808, com a família real, e obteve grande aceitação nos salões e saraus familiares. Em se tratando da Bahia, já se pode dizer que funcionou tanto para dança, quanto como peça de caráter, à maneira da Europa, predominantemente em versão instrumental, com exceções. A pesquisa visa entender a relevância musical e social da valsa na Bahia, através de análises estilísticas e contextuais, visando a construção de um panorama integrado que associe a vida musical e social dos baianos no período em apreço, bem como estabelecer possíveis influências da valsa em gêneros que vieram a sucede-la.

A voga da valsa no Brasil terá se iniciado com a vinda da família real portuguesa para a colônia, em 1808. Segundo a *Enciclopédia de Música Brasileira [EMB]*, constam do catálogo de obras de Sigmund Neukomm (viveu no Rio de Janeiro entre os anos de 1816 e 1821) duas fantasias compostas sobre pequenas valsas do Príncipe D. Pedro. Sua rápida difusão tornou-a um dos gêneros musicais mais apreciados no país. Na Bahia, isso já ocorria em meados do século XIX.

A valsa impressa mais antiga aqui encontrada pelo projeto *IMB* é a *Sempre Viva*, de Damião Barbosa de Araújo. Nascido em Itaparica em setembro de 1778 e falecido em Salvador em 20 de abril de 1856, Damião não consignou data de composição ou impressão de sua valsa. A data de falecimento do autor pode ser considerada como o limite.

Esta pesquisa é focada nas 104 valsas levantadas (43,5 % do acervo total) e em quatro "quadrilhas de valsas", a serem tratadas à parte, todas impressas ou editadas na Bahia aproximadamente entre os anos de 1850 e 1950. Esse percentual indica quanto o gênero foi apreciado não apenas na segunda metade do séc. XIX, mas até o início do séc. XX, como o foi também na Europa.

Sua utilização se deu tanto como dança, quanto como peça de caráter em saraus, festas e bailes da sociedade baiana. Escritas para piano solo, com um pequeno número delas para canto e piano (apenas duas), a valsa publicada pelos baianos e estrangeiros aqui fixados teve provavelmente como alvo, o sexo feminino. Seria uma forma do "literário adubo" de que fala Domingos Borges de Barros, em meados dos oitocentos, em relação aos suplementos literários de jornal e à incipiente novela baiana. A educação das senhorinhas incluía a prática do piano e do canto, muitas vezes.

As valsas em sua grande maioria recebiam nomes de caráter feminino (exemplos). Eram vendidas por lojas que também comerciavam com produtos femininos, como o Palais Royal, Loja Bello Sexo, Loja das Moças, Loja Zizi, Loja O Pyrilampo, Loja 1º de Setembro, Loja Leão (importante), Loja Pinto Moreira de Carneiro & Gavazza. Serviam algumas vezes de brindes ofertados às clientes. Era comum aos compositores dedicarem as obras a pessoas de destaque, assim como homenagearem datas ou episódios históricos (capas da Chile-Brazil, Bello Sexo e os olhos de Simone).

A estrutura fraseológica das valsas estudadas até agora é apoiada em períodos simples, podendo ser contrastantes ou paralelos, divididos em frases de quatro compassos, à moda do clássico modelo europeu de música instrumental derivada da dança. Quase que em sua totalidade possuem introdução, podendo esta ser em compasso ternário, quaternário ou binário. Muitas valsas possuem trio e/ou coda, esta, em alguns casos, extensa. São um conjunto de obras com melodias de fácil retenção e apelo rítmico. Desenvolvimento motívico ao modo *beethoveniano* é raro, predominando um fluxo melódico mais contínuo. A harmonia tende à simplicidade, favorecendo tríades maiores, menores e diminutas e os acordes de sétima com função de dominante. Raramente são encontrados acordes com funções de dominantes e sensíveis secundárias, e acordes alterados. Em sua maioria, os acompanhamentos poderiam ser aprimorados. As modulações são comuns e geralmente se direcionam às tonalidades vizinhas. Em geral podemos encontrar três planos sonoros: o primeiro é a melodia, geralmente na região aguda e muitas vezes com dobramento de oitavas; o segundo é o baixo, marcando quase que exclusivamente o primeiro tempo, definindo assim o tempo forte; e o terceiro está no complemento harmônico, apresentado no segundo e terceiro tempos. Embora raros, ocorrem casos de dobramento melódico em terças ou sextas.

Do ponto de vista êmico, os próprios títulos das obras sugerem uma subdivisão das valsas em categorias. São elas:

Gênero	Ocorrências
“Grande Valsa Original”.	1
Brilhante valsa para piano.	6
Escolhidas valsas de diversos autores para piano.	1
Grande valsa brilhante para piano.	1
Grande valsa de concerto para piano.	1
Grande valsa impromptu de concerto para piano.	1
Grande valsa para piano.	1
Quadrilha de valsas para piano.	2
Valsa brilhante para piano forte.	1
Valsa com variações (arranjo).	1
Valsa expressiva.	1
Valsa lenta.	3
Valsa para piano	68
Valsa para piano e Canto.	1
Valsa sentimental.	1
Valsa.	5
Valsa-canção.	1

Sugerem-se os seguintes agrupamentos para as categorias:

- **Formais** – As que focalizam aspectos estruturais da obra.
  - Quadrilhas de Valsas, Valsa para Piano e Canto e Valsa Canção.
- **Expressivas** – As que atribuem algum valor interpretativo à obra
  - Valsa sentimental, Valsa lenta, Valsa expressiva, Brilhante valsa para piano.
- **Técnicas** – As que indicam grau de dificuldade de execução da obra.
  - Grande valsa impromptu de concerto para piano, Grande valsa de concerto para piano.

Uma particularidade deste repertório é a ausência sistemática da indicação do andamento na maioria das valsas. No subtítulo das obras, os compositores comumente escrevem expressões que dão idéia de caráter, tal como “grande” e “original”, que aparentemente não estão relacionadas ao andamento – por exemplo, o termo “brilhante”, encontrado em seis valsas, pode significar andamento mais rápido, e/ou a dinâmica da obra. De todo modo podemos supor que tais indicações eram culturalmente entendidas na época e,

desta maneira, não se faziam necessárias em referência ao andamento. Raríssimos casos citam "valsa lenta" ou "*tempo di valsa*" que claramente se referem ao andamento, sendo que a esta última não tem significado preciso. Contudo consta menção ao andamento da maioria das introduções das obras, principalmente com as expressões andante e moderado.

Originária da Europa, a quadrilha era uma dança de salão de cunho popular. Chegou no Brasil no começo dos oitocentos, desenvolvendo aqui muitas variantes. Não podemos afirmar com certeza que a quadrilha de valsas em questão é proveniente da quadrilha supracitada. No entanto, sendo a valsa uma dança, acreditamos que essa relação é provável. Nem sempre, entretanto, a "quadrilha" consta de quatro valsas escritas em série, (cinco, por exemplo, no caso de *Os Africanos* de Manoel Tranquilino Bastos), podendo ter introdução e coda. Seriam estas valsas escritas para serem tocadas em seqüência? Tendo em vista a denominação dada (1ª valsa, 2ª valsa etc., o que indica uma possível ordem de execução), é o mais provável. Sendo, porém, harmonicamente independentes e com temas que não se relacionam, poderíamos entender que se tratam mesmo de obras independentes.

Dentre os compositores que se dedicaram à escrita de valsas, se destacam pela quantidade de obras encontradas: Livino José de Argolo (n.1855), compositor das valsas: *Beijo materno*. Op. 25, Orisonte [sic] Brilhante, Para ser noiva. Op. 14 e Saudades de um coração. Op.15; Augusto Cantolino com: Itabyra, Jacina, Senhorita e Sonhos de Noemia; Joaquim Ferreira da Silva Jr. (09.08.1840 - 24.12.1924) com as obras: A caridade. Op. 39, Engole Elle. Op. 28, Fosca. Op. 31 e Os Anjos da Terra. Op. 41; Francisco Ferreira de Araújo Silva com Amar-te hei. Op.8, Comitê Infantil e Constancia; Raymundo Nonato da Silveira com as músicas: Os Dois Irmãos, Paquita, Pérola; sendo o maior destaque para Olegário Pinto da Silveira Salles compositor de 11 valsas encontradas impressas na Bahia. São elas: A Centelha, Adelaidinha, Althenia, Azulinha, Ao Bello Sexo, Branca, Camélia, Camponeza, Marcelle, O Itaypú na Bahia e Palmeron. A obtenção de informações biográficas acerca desses compositores é, sem dúvida, a maior dificuldade encontrada por essa pesquisa.

Apenas dez compositores de um total de 60 são citados nas principais fontes bibliográficas. São eles: Herrique Albertazzi (EMB), Damião Barbosa de Araújo (EMB – MQ), Livino José de Argollo (MQ), Manoel Tranquilino Bastos (MQ), Joaquim Ferreira (MQ). Manoel Ambrósio dos Santos Fraga (MQ), Francisco Olavo de Sales Machado (MQ), João Batista Sacerdote (MQ), Olegário Pinto da Silveira Salles (EMB) e João Antônio Vanderley (EMB). Contudo, em geral, o conteúdo das informações é muito superficial, e em quase todos os casos não citam as obras encontradas.

Muitas vezes se encontram notas erradas nos impressos, principalmente nos baixos, como intervalos de nona ou sétima, o que leva a crer que os litógrafos da época não tinham conhecimento da escrita musical. Além disso, o estado de preservação de parte do acervo não nos permite ter certeza de alguns registros, chegando a ponto de partes inteiras de algumas obras estarem completamente danificadas.

A questão da datação, embora o continuado esforço para resolvê-la, persiste em muitos casos. Não fizemos ainda um estudo na direção das influências da valsa na música brasileira mais recente. Certamente influenciou a Modinha tardia, originalmente escrita em compasso binário. Além disso, terá influenciado o choro (como prova disso está a ocorrência de obras descritas como ”valsas-choro”) e outros gêneros populares brasileiros, imprimindo-lhes um caráter seresteiro.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. *Music in latin america*: an introduction. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

BRASIL, Hebe Machado. *A música em 50 anos*. Salvador: Beneditina, 1965.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira*: popular, erudita e folclórica. 2. ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. (Edição Princeps na Tipografia do São Joaquim, 1908).

VEIGA, M.; ALMEIDA, L. A. S.; GARCIA, S. M. C.; GAZINEO, L. M.; RIBEIRO, H. L.; GARCIA, R. *Banco de dados da modinha brasileira e impressão musical na Bahia*. Salvador: Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS), 2002. Disponível em: http://www.nemus.ufba.br.

A VOZ DOS QUILOMBOS:
NA SENDA DAS VOCALIDADES AFRO-BRASILEIRAS

Paula Cristina Vilas
paulacvilas@yahoo.com.br

Resumo: A presente pesquisa, fruto da Dissertação de Mestrado apresentada no PPGAC-UFBA, teve seu inicio na UnB onde como Professora Visitante desenvolvi de 1998 a 2003 um trabalho de campo na comunidade quilombola de Pombal, GO focalizando a vocalidade das performances culturais tradicionais: as Festas de Santo e Folias. O ponto de partida é o conceito de vocalidade formulado por Paul Zumthor, que para além da oralidade, acrescenta a dimensão "in-corporada" do vocal na produção histórico-social. O conceito de *performance* enquanto categoria analítica é transversal ao trabalho de campo desenvolvido, ao fazer local e ao resultado da pesquisa e devolução à comunidade (a realização da peça teatral *Entrama*), tal como formulado por J. Fabian e R. Schechner. Após a transcrição melódico-textual centrei-me na análise dos aspectos performativos de cantos e rezas , isto é, "como" se faz o que represento como ´canto´ na complexidade da performance. A clássica formulação de J.L. Austin, habilita o estudo de aspectos fonemáticos e tímbricos como significados, no campo de uma 'estética da opacidade' segundo José Jorge de Carvalho. As caracteristicas da performance afro-americana - Farris Thompson, Stuart Hall, Leda Martins- constituem a ferramenta que permite considerar a vocalidade local no campo das vocalidades afro-brasileiras, na especial contingencia do processo de reconhecimento de Pombal como quilombo, surgido no bojo do vinculo estabelecido com a comunidade ao longo da pesquisa.

A presente comunicação se embasa na pesquisa[1] focalizada na vocalidade nas performances culturais tradicionais das Festas de Santo e Folias, [2] para a qual desenvolvi trabalho de campo na comunidade negra rural, remanescente de quilombo, Pombal, GO (Município de Santa Rita do Novo Destino, distante aproximadamente 200 km de Brasília), no período de 1998 a 2003.[3] O calendário de festas da comunidade de Pombal, além da Folia de Reis e do Divino Espírito Santo, compreende as Festas de Santo Antônio, em junho, de

[1] As reflexões contidas nesse artigo são parte da pesquisa iniciada enquanto trabalhei como Professora Visitante do Departamento de Artes Cênicas - CEN - do Instituto de Artes - IdA - da Universidade de Brasília-UnB- e como pesquisadora do Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros - NEAB - do Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares - CEAM - da UnB. A atual e última fase da referida pesquisa continua sediada no NEAB/CEAM/UnB. Tal pesquisa se desenvolveu como dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC - da Universidade Federal da Bahia - UFBA - com mudança para o nível de Doutorado no mesmo Programa, com orientação da Prof. Dra. Silvia Adriana Davini, coordenadora do grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*, sediado no CEN/IdA/UnB, ao qual pertenço.

[2] Sou grata ao Prof. Dr. José Jorge de Carvalho pelas suas instigantes aulas e conversas, nas quais produz pensamento crítico. Grande parte das questões aqui expostas deve-se ao diálogo e apoio constantes de Luis Ferreira Makl, a quem também agradeço sua leitura crítica dessa comunicação. Meus agradecimentos a Ana Terra Leme da Silva por, mais uma vez, ter corrigido meu estrangeiro português.

[3] Sou muito grata à comunidade de Pombal, especialmente ao Sr. Olídio Borges, violeiro e folião, e família e a Naílde Rodrigues Borges, tecelã, rezadeira e professora, e família.

Nossa Senhora da Conceição, em outubro, e de São Sebastião, em setembro. O fato de designar a Pombal como 'remanescente de quilombo' é fruto de uma auto- identificação da própria comunidade, expressa no pedido de reconhecimento encaminhado a Fundação Cultural Palmares em 2001, primeira ação da Associação de Moradores instituída na época.

O conceito 'remanescente de quilombo" significa uma nova dimensão de quilombo no Brasil, para além da concepção arqueológica, inaugurada desde a promulgação da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 que reconhece, no artigo 68, a posse definitiva da terra e a obrigatoriedade do Estado na emissão dos títulos correspondentes a toda comunidade remanescente de quilombo. Desde então, algumas comunidades do país passaram por um processo de reconhecimento e titulação para o qual elaboraram-se laudos antropológicos. Atravessado, como todo campo político, por inúmeros conflitos, a possibilidade do reconhecimento tem o peso de lei constitucional.

Considero que a auto-identificação de Pombal como quilombo constitui um dos principais frutos gerados no diálogo entre a equipe de pesquisa por mim coordenada e a comunidade.[4] Não sendo esse artigo o espaço para analisar esse processo, só pretendo registrar o sentido do percurso transcorrido desde as representações racistas e monstrificantes das localidades vizinhas à comunidade que nos indicaram a localização dessa 'terra de preto', até a organização comunitária que gera o pedido de reconhecimento como quilombo e, portanto, sujeito de direitos. Muitas foram as vozes nesse diálogo, muitos os cenários, como as escolas, a sede do município, o INCRA e a UnB em Brasília, a comunidade quilombola Kalunga, GO; mas em tal percurso tem um papel fundamental a recepção de Pombal do nosso interesse de pesquisa, focalizado nas festas, emblematicamente expressa em um "obrigada por dar valor" que D. Maria Borges, matriarca da comunidade e festeira de Santo Antonio, pronunciara na despedida de uma das festas das que participamos.

II

Conceber o trabalho de campo como diálogo reconhecendo radicalmente a implicação do pesquisador, aproxima-nos da concepção do fazer etnográfico como *performance*, onde "o conhecimento está sempre mediado pela «atuação»" (FABIAN, 1990, p. 7). Assim, performance, nesse trabalho e enquanto categoria analítica, é transversal ao

[4] Até julho de 2003, a pesquisa por mim coordenada se inscreveu no marco da pesquisa nacional da Dra. Glória Moura do NEAB/CEAM/UnB, especialista em quilombos e educação.

trabalho de campo desenvolvido, ao fazer ritual local e ao principal resultado da pesquisa e devolução à comunidade: a realização da peça teatral *Entrama*.[5]

A categoria de performance, constitui um campo com um programa intercultural e interdisciplinar, que pressupõe que vivemos em um mundo pós-colonial no qual as culturas se batem, se interferem e hibridizam. Foi gerado, em boa medida, a partir do diálogo entre os estudos teatrais e a antropologia, especialmente no encontro entre o antropólogo Victor Turner e Richard Schechner. Performance é compreendida como uma "dialética de fluxo", reflexividade de ação e consciência onde "significados, valores e objetivos centrais duma cultura se vêem em ação"; assim a performance afirma a "nossa humanidade compartilhada, mas também declara o caráter único das culturas particulares" (TURNER *apud* SCHECHNER, 2000, p. 47). Segundo Schechner, performances são atividades humanas que têm a qualidade de conduta restaurada, ou praticada mais de uma vez: "as performances marcam identidades, torcem e refazem o tempo, ornamentam e remoldam o corpo, contam histórias, permitem que o pessoal brinque com condutas repetidas, que treine e ensaie, presente e re-presente tais condutas" (SCHECHNER, 2000, p. 35).

A noção de performance também é central aqui, já que se trata do modo de produção da vocalidade, único modo possível de realização e socialização desses "textos" da oralidade, constituindo o campo de existência das vocalidades tradicionais. A noção de vocalidade, tal como definida por Paul Zumthor, aporta a dimensão da historicidade de uma dada voz, seu *uso* por um determinado grupo. Zumthor pontua sua preferência pelo termo vocalidade à oralidade, já que entende a vocalidade como experiência concreta e sensorial (ZUMTHOR, 1993, p.224). Silvia Davini questiona o termo *uso* e o substitui por *produção vocal*, já que *uso* traz embutida uma visão instrumental da voz; propondo então a compreensão da "voz e palavra em performance desde sua materialidade", definindo à voz como "uma produção do corpo capaz de produzir sentido" (DAVINI, 2000, p. 53).

Segundo Schechner, a afirmação mais radical do que seja performance reside na noção do "performativo", termo cunhado pelo filósofo da linguagem, o inglês John L. Austin (1990), que formulou a teoria dos atos de fala. O performativo de Austin é uma categoria da linguagem que parte do pressuposto de que o dizer realmente "faz" algo: promessas, contratos, matrimônios, batismos. Portanto, após a transcrição melódico-textual, centrei-me na análise dos aspectos performativos, que entendo, a partir de Austin, para além da captação

[5] *Entrama* é o título da peça teatral, resultado cênico dessa pesquisa, realizada por Ana Cristina Gonçalves dos Santos e Ana Terra Leme da Silva, atrizes e bolsistas de Iniciação Científica que orientei desde a realização do trabalho de campo até a composição e encenação da peça.

e registro do "que se faz", mas a análise de "como se faz o que se faz" na multidimensionalidade da performance, que analiticamente representamos como *cantar, dançar e tocar instrumentos musicais*. A clássica formulação de Austin habilita, no estudo da vocalidade, a considerar aspectos fonemáticos e tímbricos como significados, aspectos aos que têm sido dada pouca atenção, a meu ver, embora na vocalidade dos rituais, os aspectos sonoros do significante constituam um território pleno de significações.

III

O estudo dos aspectos performativos pressupõe um pesquisador "performador", próximo ao ideal de "bimusicalidade" que formulara Mantle Hood, já com uma longa trajetória desenvolvida na etnomusicologia, que esperava do etnomusicólogo uma competência musical dupla, tanto na própria cultura musical como na "outra" pesquisada. A aquisição das habilidades dessas técnicas corporais apreendidas junto aos cultores e destacada por John Blacking: "as técnicas do corpo não são inteiramente aprendidas *de* outros, mas, antes, são descobertas através de outros" (BLACKING, 1977, p. 4). Porém, esse modelo que visava a formação de pesquisadores, exegetas e mediadores, propiciou uma difusão dessa prática também entre artistas e outros fruidores-consumidores e deslocou o lugar do próprio pesquisador.

Em artigo de recente publicação, José Jorge de Carvalho (2004) constata a crescente espetacularização das artes performáticas tradicionais - a política do ingresso na indústria do entretenimento como única possibilidade de "sustentabilidade" do patrimônio cultural imaterial - e estuda as transformações do papel do pesquisador desde metade do séc. XIX até hoje. À operação daqueles pesquisadores que se apropriam da arte performática que estudam e se mascaram de nativos a denomina de "mascarada": uma encenação de "artistas", de classe média branca, canibalizando o patrimônio cultural imaterial afro-brasileiro. O autor questiona o pressuposto modernista antropofágico embutido nessa operação: "só me interessa o que não é meu". Considero muito instigantes as formulações do autor, mas faço a ressalva de que, ao meu ver, não se trata de artistas, mas apenas de "fruidores-consumidores", já que não há estatuto artístico nessa operação. A própria mascarada também não se trata de um jogo de máscaras para a cena, mas para alguém que se oculta para o furto, para o consumo do "ex-ótico", que após o uso da máscara, seguirá fora da visão. A questão problemática, ao meu ver, não é a busca para além do si mesmo, mas a não transformação, isto é, de uma saída de si mesmo que retorna ao idêntico; por isso, por trás da máscara, não haverá um brincante, mas

um simples consumidor (ou ladrão?). Há aqui, segundo o autor, uma perversa inversão da mímese lúcida e paródica que tantas performances culturais tradicionais realizam em relação ao poder, já que tal patrimônio afro-brasileiro não é incolor, é de negros e pobres, que o construíram como resistência a uma ordem hegemônica, enquanto que a atitude canibal da elite justifica-se habitualmente, com o álibi de uma nacionalidade mestiça, supostamente integrada e culturalmente "antropofágica".

A pergunta que se impõe, então, nessa discussão, é qual seja o papel possível para o pesquisador. A Etnocenologia colabora na diferenciação do estudo do caráter espetacular das práticas tradicionais - concepção análoga a uma de noção teatralidade - que não pressupõe, de forma alguma, a espetacularização que descaracteriza o ritual e o esvazia de sentido. Ao me questionar pelo sentido e pelo espaço, para além do ensaio acadêmico, do exercício bimusical, do estudo dos aspectos performativos sejam estes da dança, vocais ou instrumentais, abre um território onde é possível a experimentação estética, para além das cópias redutoras ou das apropriações das performances tradicionais. O teatro propicia a multiplicação e não a captura do imaginário. O teatro é espaço para produzir conhecimento sobre o deslocamento e a transformação de si mesmo que supõe o encontro com o "outro", arte mestra no exercício da alteridade. Sem poder me alongar nesse vasto assunto, saliento que, para essa pesquisa, o teatro é lugar de vozes em performance. A produção de cena, a performance cênica, permite um campo de estudo da voz, das vocalidades e de desenvolvimento da poética vocal.

Partindo da vocalidade ao estudar a arte de joglares e menestréis medievais, Zumthor chega à noção de obra plena como performance. Para o autor, a performance é jogo, e o jogo poético só é possível através da voz: voz poética que tende ao canto, como o gesto poético tende a dança. Por poesia, entende tanto um conjunto de textos ditos poéticos como a atividade que os produziu: a voz, o gesto. Estes conceitos são centrais para redimensionar e legitimar o lugar da vocalidade nas performances culturais tradicionais. E é a cena teatral, também espaço de vocalidade em performance, âmbito que acredito propício para a realização de uma "etnografia" sobre a vocalidade: possibilidade de "vocalizar" uma etnografia. Claro que, em que medida uma obra de arte tenha caráter etnográfico não é algo possível de tematizar aqui, mas vale a pena lembrar que é uma discussão presente na crítica antropológica hoje e nos Estudos Culturais.

IV

Retomando a pergunta inicial, o que diz uma escuta e um exercício dos aspectos performativos da vocalidade de Pombal? A fim de exemplificar, recorto do estudo realizado dos cantos, das saudações e das rezas nas festas, e das narrativas, especialmente as vinculadas ao mundo mítico-ritual das festas e folias, colocando em foco a performance vocal do terço cantado. O traço distintivo dele é a atitude vocal, na qual reconheço traços do canto antifonal característico das vocalidades afro-americanas. O jogo rítmico, nas suas variações tímbricas e de altura, constroem esse caráter antifonal. Enquanto recurso mnemotécnico, há uma conformação dinâmica rítmica que vai ganhando vigor na característica mântrica da oração repetida. O importante é, ao meu ver, como este aspecto performativo produz uma alteração de sentido que transforma esse terço, o faz próprio e local, assim como as ladainhas em latim; ainda que obviamente ambos impostos em processos de catequização, outro é o campo de significação do que esses aspectos performativos "dizem".

Considero como ponto de partida o ensaio que Marcel Mauss escreveu, em 1909, dedicado à prece, no qual a define como atos tradicionais, sendo que é a eficácia ritual da palavra que o autor chama de ato. Essa palavra, ao mesmo tempo, pensa e age quando proferida. No caso do terço, não esqueço como ele é proferido, porquanto seus aspectos performativos são constitutivos do sentido, a fim de tentar uma hermenêutica do que diz em performance o terço cantado, onde se podem iluminar algumas características de uma sensibilidade musical africana.

Leda Martins, no seu estudo do Congado mineiro, cita ao estudioso LeRoi Jones, que traça o perfil da música afro-americana. Em referência exclusivamente aos aspectos vocais, Jones salienta a diversidade melódica na interpretação vocal dos cantores, sutileza que poderia se vincular às inflexões significantes das línguas africanas, ou seja, à combinação de alturas e timbres que mudam significados. A tendência à obliqüidade faz que as notas não se ataquem diretamente, mas se emitam vindas de cima ou de baixo (JONES *apud* MARTINS, 1997, p.34-39). A etnomusicóloga Glaura Lucas, estudiosa do Congado mineiro, aponta características vocais que também encontro no terço de Pombal: timbre anasalado, glissandos finais descendentes e portamentos (LUCAS *apud* MARTINS, 1997, p.127-28).

Contudo, para além dessas características gerais, há um ponto que me parece central: o que sugere o velamento fonemático, a mudança tímbrica na qual o fonema é velado e parafraseado por efeitos vários como vibratos, trêmulos. Há um evidente ocultamento proposital, que não pode ser atribuído ao desconhecimento da língua já que o terço é rezado-

cantado em português. Uma categoria criada por José Jorge de Carvalho pode abrir caminho à compreensão deste fenômeno: a estética da opacidade. Após uma exaustiva análise de todo o repertório ritual do Xangô de Recife e de detectar a repetição de uma única melodia no repertório todo, no esforço por interpretar e reconhecendo o ritual como guia de compreensão da música, o autor pensa o jogo de criação- repetição, mistério- revelação como controle da memória que facilita o que deve ser lembrado e o que deve permanecer em sombras, inacessível à consciência comum. Assim, propõe pensar o ritual como reino da opacidade, o Xangô preserva o secreto da repetição melódica. Essa opacidade opõe-se a uma estética da transparência construída pelo fazer artístico-analítico da música ocidental do séc. XX (CARVALHO, 1993).

A análise de Carvalho dos cantos do *Xangô* nas casas de santo de Pernambuco, que assim como o *candomblé* da Bahia, o *batuque* de Rio Grande do Sul e a *santería* em Cuba cantam em iorubá, nos indica como o sentido sagrado do canto encontra-se fortemente presente no fonemático, na materialidade do vocal. Carvalho traduziu o corpo dos cantos do Xangô com um estudioso nigeriano, falante do iorubá atual; mas o mais transcendente que o autor demonstra, a meu ver, é que a tradução mitopoética, ritual e performática das autoridades do Xangô é muito mais rica do que a tradução literal que os cultores geralmente desconhecem.

Mas, no caso de um terço cantado em português, o que é que deveria ficar oculto, a fim de preservar sua eficácia, seu mistério? Se como diz Suzanne Langer (*apud* CARVALHO, 1993) no canto as palavras não são nada mais do que elementos da música, sem desprezar uma análise semântica, vale a pena ressaltar que, como em toda lírica, é necessário ouvir o significante soando, compreendendo que faz parte constitutiva da esfera do significado. Portanto, acredito que a categoria seja aplicável ao caso do terço cantado, não para proteger um fonema ritual cuja origem africana é conhecida, mesmo que indescifrável como no *Xangô*, mas apaga-se o português para que possa emergir uma textura que no jogo antifonal, na dicção pouco articulada, nos recursos melódicos das mudanças de timbre e altura, revelam a hibridez cultural.

Leda Martins (1997) consegue interpretar e dar status de linguagem, enquanto deicticos, aos fonemas como as articulações *ôôô*, por exemplo, repetidas como anáforas ou como estrofes, e as onomatopéias e aliterações, que interpretadas a partir do timbre, segundo o canto, mudam o prisma de significados. O apagamento fonemático do português do terço cantado de Pombal e criação de recursos como os descritos por Martins é tal que, às vezes, nem é detectável a mudança quando começam as ladainhas em latim. Acredito que estas

construções podem se pensar como um *pidding* expressivo, fonemas que não podemos associar a alguma língua africana, mas que criam uma *linguagem mítica instaurada na performance*. Isto abriria uma importante discussão, que não posso fazer aqui, a respeito das gravações de CDs de música tradicional que se esforçam em transcrever os textos literalmente, revelando o que se busca apagar e inscrevendo esse simulacro como texto escrito.

V

O poder das autoridades tradicionais performando pode ser lido como uma liturgia, no sentido etimológico lembrado por Muniz Sodré, do grego "alethurgues", alguém que diz a verdade (SODRÉ *apud* MARTINS, 1995). A eficácia da voz que instaura o passado pode ser entendida como uma performance litúrgica, como manifestação de uma verdade; textos inscritos como coloca Clifford, lembrando a expansão do que convencionalmente entendia-se como escrita e apagando uma aparente clara distinção com o falado. Segundo Clifford, o interesse para a etnografia é que todo grupo humano *escreve*: possui uma literatura oral ou inscreve seu mundo em atos rituais que "textualizam significados" (CLIFFORD, 1998).

Essa noção textual é uma possibilidade de inscrição das performances no campo das representações, legitimando-as em relação ao poder da escrita. Contudo, para além de uma "leitura", as performances culturais tradicionais demandam toda uma fruição sinestésica que supõe um lapidamento sensorial. Na formação da sensibilidade, as vocalidades solicitam um aguçamento da escuta que, como coloca Walter Benjamin (1994) no seu magistral estudo do narrador, acarreta uma outra temporalidade.

As características da performance afro-americana (THOMPSON, 1974; HALL, 1999; MARTINS, 1997; MARTINS, 1998) constituem a ferramenta que permite considerar a vocalidade local no campo das vocalidades afro-brasileiras no contexto da diáspora, já que, lembrando Hall, a épica da resistência a escravidão e da formação do Novo Mundo se atualizam permanentemente. A dimensão ritual das festas, a sacralidade das celebrações tradicionais "contam e escrevem" a história, a memória dos processos civilizatórios. O importante é perceber o legado africano nas linguagens da corporeidade, esses corpos dançando, tocando e cantando como pontes de passagem ao mundo numinoso no complexo entramado simbólico construído até hoje, em diálogo-confronto com o imaginário cristão do conquistador-catequizador.

O sentido do trabalho com as vocalidades tradicionais é que constitui uma via possível de acesso à compreensão da "natureza numinosa da voz e o poder aurático da palavra" como coloca Padilha (*apud* MARTINS, 1997); a palavra proferida enquanto voz-memória, como ensina Hampaté Bâ (1980), conhecimento e fruição com base e raiz no sopro, no hálito, na dicção e em todos os parâmetros do som que constituem a materialidade física da voz. Voz aliada em sua "dicção e veridicção" à música, ao gesto, à dança: voz em performance.

VI

Concluindo, tentei realizar um esboço teórico- metodológico possível, afim de legitimar a vocalidade e a produção vocal e suas especificidades no campo das performances culturais tradicionais. Sem pretensões de demarcar fronteiras, só aponto um território difuso e vasto que exige um abordagem multidisciplinar para a escuta da memória "in-corporada" da vocalidade enquanto produção histórico-social. Abrem-se assim várias dimensões: a local, a dimensão nacional enquanto ao movimento a partir da promulgação do artigo 68 e a dimensão continental da formação de quilombos na diáspora africana nas Américas; todas revelando uma riqueza de formações culturais e resistências possíveis à escravatura e aos posteriores processos de espoliação territorial e imposição da sociedade dominante e de sua cultura.

A possibilidade de pensar em um território de vocalidades afro-brasileiras, não supõe a busca de alguma unidade cultural ou estilística para tão vasta diversidade; mas inscrever, com relativa autonomia, a vocalidade no território das performances que compõem a memória viva da diáspora afro-atlântica, para pensar princípios e novas categorias que nos aproximem das suas especificidades. Assim mesmo, parece-me importante abordar esse território como uma *escola* no sentido estético, com potenciais linguagens artísticas e pedagógicas que legitimem esse saber-fazer como área de produção de conhecimento. Na constatação do colapso do modelo do pesquisador como mediador, como quem outorga voz ao outro ou se transforma no seu porta-voz e a emergência do pesquisador 'mascarado' no contexto da mercantilização, fetichização e consumo do exótico, acredito produtivo que a pesquisa etnomusicológica volte sua atenção ao campo das artes, que esteve tão profundamente conectado à etnomusicologia nos primórdios, e nos coloca desafios para pensar a plurivocalidade dos diálogos, dos confrontos, e a responsabilidade do desenvolvimento de cada pesquisador de sua própria voz, para responder a interpelação de vozes tão belas e potentes que constituem as vocalidades afro-brasileiras.

Referências bibliográficas

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLACKING, John. Towards an anthropology of the body. In: BLACKING, John. *The anthropology of the body*. London: Academic Press, 1977.

BOAVENTURA LEITE, Ilka. Quilombos e quilombolas: cidadania ou folclorização? *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n.10, 1999.

CARVALHO, José Jorge. Aesthetics of opacity and transparence: myth, music, and ritual in the xangô cult and in the western art tradition. Latin American Music Review, vol. 14, n. 2, p. 202-231, Texas, 1993.

CARVALHO, José Jorge. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a industria do entretenimento. In: FUNARTE-IPHAN. *Celebrações e saberes da cultura popular*: pesquisa, inventário, critica, perspectivas. Brasília: CNFCP, 2004.

CLIFFORD, James. Sobre a alegoria etnográfica. In: CLIFFORD, J. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Edit. UFRJ, 1998.

DAVINI, Silvia. Voice cartographies in contemporary theatrical performance: an economy of actor's vocality on Buenos Aires' stages in the 1990s. 2000. Tese (Doutorado em Teatro) – University of London-Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

FABIAN, Johannes. *Power and performance*: ethnographic explorations through proverbial wisdom and theater in Shaba, Zaire. Madison: University of Wisconsin Press, 1990.

HALL, Stuart. a identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAMPATÉ Bâ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, *História geral da Africa I*. São Paulo: Atica / UNESCO, 1980.

MARTINS, Leda M. *Afrografias da Memória*: o Reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo: Perspectiva, 1997.

MAUSS, Marcel. A prece. In: CARDOSO DE OLICEIRA, Roberto (Org.), *Mauss*. São Paulo: Ática, 1979. p. 102-146.

PRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia. In: GREINER, C.; BIÃO, A. *Etnocenologia*: textos selecionados. São Paulo: AnnaBlume, 1998.

SEGATO, Rita L. A antropologia e a crise taxonômica da cultura popular. In: *Anuário Antropológico*, v. 88, Rio de Janeiro, 1991.

SCHECHNER, Richard. *Performance*: teoria & prácticas interculturales. Buenos Aires: Rojas-UBA, 2000.

THOMPSON, Robert Farris. *African art in motion*. Berkeley: University of California Press, 1974.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*: a "literatura" medieval. São Paulo: Letras, 1993.

ABORDAGENS DA MÚSICA BRASILEIRA NAS ÚLTIMAS SETE DÉCADAS: AS EXPEDIÇÕES, OS MAPAS E OS MAPEAMENTOS

Vanildo Mousinho Marinho
vanildom@uol.com.br

Resumo: Os mapas e mapeamentos que buscam retratar as manifestações musicais do Brasil, pelas suas distribuições geográficas, vêm ocorrendo ao longo de nossa história contemporânea, com características particularizadas pela época, pelos recursos disponíveis e pelos objetivos de cada uma das propostas. Este trabalho apresenta o resultado de uma pesquisa bibliográfica sobre as expedições, os mapas e os mapeamentos musicais do Brasil ocorridos ao longo das últimas sete décadas, que procuraram caracterizar as manifestações musicais da cultura popular desse país. Tomamos como universo deste estudo oito dessas propostas, realizadas entre 1938 e 2000, que visaram mapear a música do Brasil, e que abrangeram o território brasileiro de forma crescente, envolvendo ao longo dos anos um número cada vez maior de manifestações musicais desse país. A partir desta pesquisa foi possível concluir, que mesmo apresentando limitações, cada uma dessas propostas guarda importantes informações para a área de música, e mais especificamente para os estudos etnomusicológicos, sendo uma mostra significativa da grande teia musical formada pelas músicas do Brasil.

INTRODUÇÃO

Algumas das discussões ocorridas na disciplina "Música brasileira: as tradições orais", do Programa de Pós-graduação em Música da UFBA, ministrada pela profa. Ângela Lühning, enfatizaram as mudanças de enfoque, ao longo dos últimos setenta anos, nos estudos da música brasileira produzida no âmbito da cultura popular, a chamada música folclórica. Essa "música do povo", de "tradição" oral, foi entendida e abordada de diversas formas: na concepção de antropólogos (em grande parte dos estudos), passando pelos folcloristas, musicólogos e etnomusicólogos. Estes últimos com trabalhos mais relevantes para a área.

Foram realizadas viagens pelo país, coletando e transcrevendo amostras das músicas existentes. Foram construídos mapas, com suas áreas musicais, como resultado de catalogação e agrupamento dessas músicas. As migrações (internas e externas) passaram a ser consideradas como fatores importantes na movimentação, difusão e adaptação das músicas transmitidas oralmente e levadas pelo povo. Pois é o ser humano que faz a música e a carrega consigo.

Ao longo deste período, a concepção dessa música como de transmissão oral foi estendida e vista de maneira mais abrangente. Passou-se a entendê-la, envolvendo outros órgãos sensoriais dos humanos. É, na verdade, uma música de transmissão/percepção aural. Não é apenas o que é ouvido que é percebido, mas todo o conjunto do evento musical. Todo o contexto que envolve a música é transmitido junto com ela e pode fazer parte da sua fruição. A música, além de ouvida, é sentida pelo corpo; o fazer musical, a maneira de tocar, de cantar, o comportamento frente à música é percebido. O que era "tradicionalmente" tomado como transmitido apenas oralmente, foi aos poucos sendo envolvido por outros meios de transmissão (e ao mesmo tempo arquivamento), como uma forma de maior fidelidade com o que foi produzido. Os multimeios, assim utilizados, surgem como um simulacro, uma simulação do real como forma virtual da realidade.

A partir do que foi abordado na disciplina, e de questionamentos posteriores, consideramos importante aprofundar a discussão, procurando entender de que forma os novos enfoques nos estudos têm ajudado para uma melhor compreensão da diversidade dessas músicas vivenciadas no Brasil.

FOLCLORE E CULTURA POPULAR

Os estudos de áreas musicais, que nos referimos, tratam das músicas caracterizadas como folclóricas, entendendo-as em oposição à música erudita, ou mesmo à música popular; esta considerada de caráter mais atual e vivo, encontrada principalmente nos centros urbanos. O folclore era entendido, e ainda hoje se encontra essa visão, como algo da tradição com um sentido apenas de passado, estanque, e com práticas produzidas por pessoas incultas (MARTINS, 1994, p. 6).

O folclore, como manifestação cultural do povo, é mais que isso. É também vivo e atual. E esse povo que o produz é sabedor de uma cultura que lhe é própria.

Esta forma de entender essas manifestações levou à formulação de um outro conceito que as caracterizaria, o conceito de cultura popular, tentando livrar esses fazeres do povo da carga pejorativa que o termo folclore vinha carregando.

A expressão cultura popular, no sentido de cultura do povo, deixa evidente o caráter de ser algo produzido pelos não-eruditos, pelos não-dominantes, portanto "uma prática própria de grupos subalternos da sociedade" (AYALA, Maria; AYALA, Marcos, 1995, p. 9). Mas não deve ser entendida como um fazer menor.

A cultura popular é mais abrangente (que o folclore); “ultrapassa a visão de cultura como algo estanque, como tradição no sentido de passado e reconhece a cultura enquanto parte da rede de relações sociais mais amplas que se modifica através da história” (MARTINS, 1994, p. 7). A cultura popular, é como a cultura no seu sentido mais amplo, é algo que se enraíza na sociedade e nos que fazem parte dela, é um “padrão institucionalizado de comportamento aprendido de geração a geração” (MELLO, 1987, p. 85). Mas não nos termos que a visão retrógrada de folclore queria lhe imputar. Ela é, ao mesmo tempo, “uma manifestação coletiva que reúne heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro desejado” (SANTOS, 2000). Portanto, é algo vivo, mutável, e que sofre as influências do seu meio.

A cultura popular do Brasil, ou a cultura brasileira, entendida como uma pluralidade de culturas, com características as mais diversas, é rica em manifestações musicais com origem nas várias etnias que a integram. Predominando, entre estas, aspectos da cultura do branco (europeu/português), do negro (africano) e do índio (“brasileiro”), além do que lhe é próprio. Não esquecendo a diversidade de outros grupos culturais que migraram para o Brasil e conseqüentemente deixaram a sua “marca”, como os espanhóis, os franceses, os italianos, entre outros (Bastos 1978, 30). Mas não apenas do que “veio” dessas culturas, mas também do que surgiu a partir das suas adaptações, das suas interações, e do que não podemos precisar a sua origem. O que levou ao que poderíamos chamar “a cultura do povo brasileiro”, “a cultura brasileira”; entendendo esta cultura como resultado das conseqüentes transformações, próprias do caráter histórico (AYALA,Maria; AYALA, Marcos, 1995, p. 12).

OLHANDO A MÚSICA DO BRASIL: AS VIAGENS E OS MAPAS

Conhecer a música do Brasil tem sido uma aspiração de grande parte dos pesquisadores da área, musicólogos e etnomusicólogos (podemos incluir neste grupo alguns folcloristas), empenhados em estudar e divulgar, com os mais diversos objetivos, o que é produzido pelo país afora. Conhecer que tipo de música é realizado, o quanto de música se faz, como essa música é feita e apresentada, incluindo aí todo o conjunto de características que lhe dá corpo; como, por exemplo, além da melodia, a letra, o canto, os instrumentos, as danças que integram.

Alguns importantes projetos e estudos foram desenvolvidos na tentativa de montar esse quebra-cabeça. A partir da década de 1930 as viagens de pesquisa passaram a ser responsáveis por grande parte do que sabemos sobre a música do Brasil.

Houve, também, a elaboração dos chamados mapas musicais, como tentativas de sistematizar uma distribuição das diferentes manifestações do gênero, agrupando-as por áreas.

Muitos dos pesquisadores tiveram nos estudos antropológicos, e mesmo nos do folclore, uma base para o desenvolvimento de suas pesquisas. E muitos desses estudos eram de grande valia para a complementação de algumas lacunas da pesquisa musical (BASTOS 1978, p. 28). Podemos tomar como exemplo os trabalhos desenvolvidos no Brasil, não especificamente na área musical, mas com certas afinidades, que também demonstravam a preocupação de estabelecer áreas culturais brasileiras, neste caso no campo do folclore.[1]

A primeira grande iniciativa para conhecer a música e as manifestações populares do Brasil foi concretizada na década de 1930, planejada por Mário de Andrade[2]. Em 1938, a Discoteca Pública Municipal de São Paulo (dirigida por Oneyda Alvarenga), do Departamento de Cultura (chefiado por Mário de Andrade), enviou a campo a Missão de Pesquisas Folclóricas. Um grupo de pesquisadores com o propósito de ir ao encontro das manifestações populares, e da música, onde eram praticadas. Os integrantes desta missão[3], viajaram pelos estados de Pernambuco, Paraíba, Ceará, Piauí e Maranhão, no nordeste, e Pará, no norte do Brasil, fazendo gravações, coletando instrumentos musicais (dentre outros objetos), fotografando, filmando e descrevendo as manifestações que foram encontrando ao longo do trajeto (FIGUEIRA; TONI, [1984?], p. 7; MARKS, 1997b, p. 13).

Esta foi uma importante empreitada para localizar, coletar e registrar a música do país, onde pouco se sabia dela. Foi uma expedição bastante difícil, pelas distâncias que tiveram de percorrer, mas com excelentes resultados em relação aos objetivos a que se propuseram; tanto pelo número de cidades visitadas, quanto pela qualidade dos

---

[1] Rafael José de Menezes Bastos cita os trabalhos de: José Geraldo de Souza, 1966; Manuel Diegues Júnior, 1967; Alceu Maynar de Araújo, 1967; e Joaquim Ribeiro, [s.d.] (BASTOS 1978, p. 28).

[2] O próprio Mário de Andrade já teria realizado algumas coletas de músicas pelo Brasil, nas regiões norte, nordeste e sudeste, ainda na década de 1920 (AYALA, 1999, p. 1; BASTOS, 1978, p. 33, 37, 44).

[3] Participaram da Missão de Pesquisas Folclóricas: Luis Saia (era o técnico geral; estudante de engenharia; estudou etnografia e folclore no Departamento de Cultura), Martin Braunwiser (músico; era o que decidia sobre as gravações), Benedicto Pacheco (foi contratado como técnico de gravação, por conhecer o equipamento) e Antonio Ladeira (auxiliar técnico de gravação) (FIGUEIRA; TONI, [1984?], p. 27-29).

exemplos coletados (FIGUEIRA; TONI, [1984?], p. 7, 43-44). Foi, portanto, um grande avanço para a pesquisa musical no Brasil, mesmo que para "mostrar o Brasil aos brasileiros", como eles se propunham (FIGUEIRA; TONI, [1984?], p. 25), ainda tivesse muita coisa a ser feita; haja vista que essa amostra restringia-se a apenas cinco estados da costa do nordeste e norte brasileiros.

O que foi coletado passou a fazer parte do acervo da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Posteriormente, uma seleção dos exemplos musicais foi compilada e divulgada, em escala internacional, em um CD produzido pela Biblioteca do Congresso Americano, como resultado de um convênio cultural entre o Brasil e os Estados Unidos (MARKS, 1997b, p. 14).

Na década de 1940 houve outra grande investida. Luiz Heitor Correa de Azevedo, compositor e estudioso do folclore brasileiro, realizou quatro viagens de expedições de área a quatro regiões do Brasil, alcançando um estado em cada uma delas. Nas regiões centro-oeste, nordeste, sudeste e sul, foram visitados os estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1945), respectivamente. As expedições do Ceará e Minas Gerais foram supervisionadas pela Biblioteca do Congresso (dos EUA), que lhe emprestou os materiais necessários para as gravações musicais em todas elas (MARKS, 1997a, p. 15-16).

O material coletado foi para a Biblioteca do Congresso e uma duplicata ficou no Rio de Janeiro (Marks 1997a, 15). Procedimento este que fazia parte do convênio com os Estados Unidos e que envolveu também a coleção da Missão de Pesquisas Folclóricas (Marks 1997b, 14). A partir do que foi gravado no Ceará e em Minas Gerais, foi produzido, também pela Biblioteca do Congresso, um CD com uma seleção dos exemplos musicais (MARKS, 1997a, p. 15-16).

Com propósitos diferentes da Missão anterior, que viajou apenas pelo litoral brasileiro, a expedição de Azevedo procurou ser mais abrangente, e cobrir um maior número de regiões do Brasil. Alcançou, assim, quase a totalidade do território brasileiro, deixando de fora a região norte. Mas, ao mesmo tempo, elegeu para a pesquisa apenas um estado em cada região; o que excluiu a possibilidade de conhecer a diversidade de manifestações musicais praticadas em cada uma delas como um todo.

Neste mesmo período, em meados do século passado (séc. XX), ocorreu a primeira tentativa de elaborar um mapa musical do Brasil, agrupando as manifestações musicais folclóricas, ou da cultura popular, em áreas musicais. Em 1944, Joaquim Ribeiro classificou e agrupou, de maneira sistemática, a música folclórica brasileira,

construindo um mapa musical do país (citado por AZEVEDO [1969] citado por BASTOS, 1987, p. 28). Procurava, assim, a partir do pouco que se tinha ou se vinha estudando a esse respeito, retratar como se apresentava a distribuição dos diversos tipos de música encontrados no país. Neste mapa, Ribeiro estabeleceu quatro áreas musicais: 1. Embolada: nordeste; 2. Moda: sul; 3. Jongo: zona de influência Bantu; 4. Aboio: zona do gado do sertão (BASTOS, 1987, p. 28).

Esta classificação, bastante simplificada e generalizante, não incluiu a região norte, nem a região sudeste (ou parte dela); reduziu a quatro tipos, as manifestações musicais; e não incorporou as demais manifestações musicais brasileiras já conhecidas; possivelmente por não terem sido tomadas como importantes, ou talvez por considerá-las de representatividade (ou valor) menor.

Um segundo mapa musical do Brasil foi elaborado em meados da década de 1950. Este novo mapa musical, delineado em 1954 por Luiz Heitor Correa de Azevedo[4] (citado por BÉHAGUE, 1980, p. 224)[5], partindo da antiga classificação de Joaquim Ribeiro, divide o país em nove áreas musicais e um ciclo: A. Áreas: 1. Amazônica; 2. Cantoria: sertão do nordeste e projetando-se até a Bahia; 3. Coco: costa do nordeste; 4. Autos: em todo o país [?] com foco em Alagoas e Sergipe, estendendo-se a quase todos os demais estados; 5. Samba: vai da zona agrária da Bahia até São Paulo, com manifestações isoladas em alguns outros estados com influência negra; 6. Moda-de-viola: vai de São Paulo estendendo-se em direção ao sul (Paraná e Santa Catarina) e centro do país (passando por Minas Gerais, alcança Goiás e Mato Grosso [do Sul]); 7. Fandango: costa dos estados sulistas; 8. Gaúcha: extremo sul do Brasil (zona do gado do Rio Grande do Sul); 9. Modinha: espalhada pelos centros urbanos mais antigos; B. Ciclo: Ciclo da canção infantil, que se estende por todas as áreas (BÉHAGUE, 1980, p. 224-225; BASTOS, 1978, p. 28).

Esta distribuição, se bem mais abrangente do que a de Joaquim Ribeiro, ainda nos parece insuficiente. Apesar de já englobar um maior número de manifestações musicais, ainda delimita, com exclusividade em determinadas áreas, algumas delas. O coco, por exemplo, está circunscrito à costa nordestina. É como se negasse a possibilidade de sua ocorrência em pontos mais afastados desta faixa – em regiões interioranas do nordeste, ou em outras regiões do Brasil. À área amazônica é deixado

[4] Bastos (1978, 28) faz referência ao ano de 1969, como o da elaboração deste mapa por Azevedo.
[5] Há, também, a referência de Acquarone ([1948?], p. 271) a um outro mapa de Azevedo (com algumas diferenças em relação ao de 1954) denominado Geografia Folclórica do Brasil, provavelmente organizado após suas viagens em meados da década de 1940.

um "vazio musical". Talvez por falta de dados, ou talvez, novamente, por não considerar representativo ou digno de menção o que se conhecia a respeito da música daquela região. O mesmo ocorre com a área gaúcha; não há indicação de nenhum tipo de manifestação musical ali existente.

Outras iniciativas de pesquisa e registro das músicas do Brasil, no campo do folclore ou da cultura popular, ocorreram posteriormente. Na década de 1970 a gravadora Marcus Pereira, dirigida pelo compositor e maestro Marcus Vinicius, "empreendeu uma importante série de gravações com intuito de preservar a memória musical popular de diversas regiões do Brasil" (CLIQUEMUSIC, 2002). A coleção de discos (vinil) intitulada Mapa Musical do Brasil divide as manifestações musicais do país em regiões geográficas (CALADO, 2000a).

Também durante a década de 1970, e estendendo-se até a de 1980, foi realizado o projeto Campanha da Defesa do Folclore Brasileiro, elaborado pela FUNARTE[6]. Deste projeto resultou uma série de publicações (os Cadernos de Folclore) e gravações em discos (Documentos Sonoros do Folclore Brasileiro), com uma amostragem das manifestações populares em várias regiões do Brasil (VIANNA; VILLARES, 2000, p. 4; TRIGUEIRO; BENJAMIN, 1978, p. 2).

Um outro projeto ambicioso, idealizado pelo antropólogo (etnomusicólogo (?!)) Hermano Vianna, em parceria com o editor Beto Villares, foi concretizado no final da década de 1990. "Música do Brasil" é o resultado de um mapeamento musical, que cruzou o Brasil de norte a sul e de leste a oeste, traçando um perfil musical do país por temas, em vez de áreas geográficas (VIANNA; VILLARES, 2000, p. 7). O documento sonoro resultou numa caixa com quatro CDs (além de programas de TV, um livro, e um *site* na Internet[7]), que fugindo da associação de formas ou estilos musicais similares, os seus idealizadores, inspirados em Mário de Andrade, "dirigem seu foco sobre temas e questões que acabam se ligando de alguma maneira à questão da identidade brasileira" (CALADO, 2000a). Este é um "mapa" diferente; mais rico e impregnado da grande variedade de manifestações musicais desse país, apesar não incluir a música indígena. O que foi coletado representa uma amostra do que está por aí e muita gente não conhece. Mas, segundo Vianna e Villares, "o fato de essas manifestações musicais viverem de forma paralela ao repertório das rádios e TVs não as isola do resto do país. De algum

[6] Fundação Nacional de Arte, ligada ao Ministério da Educação e Cultura.
[7] www.musicabr.com.br; este endereço consta no artigo de Calado (2000a), mas não conseguimos acessá-lo em 13/11/2002.

modo, essas músicas seguem se modificando e dialogando com o que transita na mídia" (citado por CALADO, 2000a).

Uma inovação em termos de projetos dessa natureza foi posto em prática no ano 2000, quando o Instituto Itaú Cultural, dentro de seu programa Rumo Itaú Cultural Música, iniciou e desenvolveu o projeto Cartografia Musical Brasileira, sob a curadoria nacional de Hermano Vianna (CALADO, 2000b). Este foi um projeto diferente. O Brasil foi dividido em dez áreas, a partir das áreas geográficas dos estados[8], com curadores específicos em cada uma delas, que receberam inscrições de todo tipo, estilo, ou gênero, de música, indiscriminadamente – tradicional, folclórica, moderna, erudita, popular... –. Não foi um concurso com prêmios; os interessados em divulgar seus trabalhos se inscreveram e participaram de uma seleção que resultou em dez CDs, um por área (distribuídos a partir de 2001), e um banco de dados dentro do site da instituição[9] (LOUREIRO, 2001).

Para Edson Natale, coordenador do Núcleo de Música do Itaú Cultural e curador da área de São Paulo, foi uma surpresa mesmo para o Hermano Vianna, e também para os outros curadores, "pois apareceram coisas que ele não tinha detectado mesmo tendo viajado todo o Brasil [durante o seu projeto]" (NATALE citado por LOUREIRO, 2001). Foram alcançados segmentos independentes da música; o que estava fora dos grandes eventos, das rádios, da TV. E essa demanda era (e continua sendo) muito grande; o que pôde ser percebido pela quantidade de trabalhos inscritos. Já naquela época, Benjamin Taubkin, coordenador do Rumos Itaú Cultural Música, afirmava: "o Brasil vive [...] uma fase muito rica em termos de uma produção musical que se divorciou da grande mídia e da grande indústria. [Tanto é assim, que] esses artistas estão procurando caminhos alternativos para veicular sua produção" (TAUBKIN citado por CALADO, 2000). E isto, nos podemos perceber, está ocorrendo de maneira cada vez mais crescente, nas várias regiões do Brasil.

A TEIA MUSICAL BRASILEIRA

Este panorama das investidas em busca de conhecer e mapear a produção musical do Brasil, no campo da cultura popular, se mostra bastante instigante e suscita reflexões. As mudanças de enfoque e abordagem, na análise e entendimento de como

[8] Áreas; de acordo com os estados incluídos: 1. AC/AP/AM/PA/RO/RR; 2. AL/CE/PB/ SE/PE/RN/SE; 3. BA; 4. DF/GO/MT/MS/TO; 5. RJ/ES; 6. MA/PI; 7. MG; 8. PR/SC; 9. RS; 10. SP (LOUREIRO, 2001).
[9] www.itaucultural.org.br (LOUREIRO 2001).

funciona essa teia da música nacional, deixam claro uma nova percepção sobre as relações existentes dentro dela. Essa teia se torna mais evidente quando percebemos que as músicas encontradas no Brasil não estão ocorrendo isoladas, de maneira fechada, e apenas em determinadas áreas contíguas; mesmo que muitas vezes isso pareça ser a única explicação para a sobrevivência de muitas delas. Na verdade, as diversas músicas estão inseridas em um movimento contínuo que faz ressurgir, aqui e ali, os gêneros e estilos, muitas vezes recriados e reapropriados. Um movimento que é algo próprio da natureza humana, pois a "humanidade desde as suas origens sempre caracterizou-se por deslocamentos, trocas e interações fazendo com que qualquer noção de 'pureza' e de 'isolamento' precise ser relativizada" (VELHO, 2002, p. 9). Há, portanto, a necessidade de um olhar mais cuidadoso sobre essas relações musicais , hoje mais perceptíveis.

É importante fazer um parêntese aqui, para mencionar a não inclusão da música indígena brasileira nesses mapas e mapeamentos aqui apresentados. Esta música tem sido deixada à parte dos estudos das manifestações da cultura popular, ou da chamada música folclórica; muitas vezes de forma explícita, como no projeto Música no Brasil, em que seus idealizadores esclarecem, no encarte que acompanha os CDs, que a intenção era "registrar um pouco de tudo (menos o mundo também exuberante de nossa música indígena, que exigiria outros conhecimentos e outros itinerários)" (VIANNA; VILLARES, 2000, p. 4). Falta de conhecimento das línguas indígenas, e dificuldades de acesso aos locais onde os grupos se encontram, por exemplo, têm levado a música dos índios a ser pouco estudada; as investidas nesse campo vêm se dando efetivamente em ações individuais de pesquisadores brasileiros e estrangeiros, principalmente a partir da década de 1970, que, via de regra, têm se dedicado a apenas um grupo indígena em cada "empreitada".

Por outro lado, em relação às manifestações musicais da cultura popular (música indígena à parte), as dificuldades das "expedições" para realizar as viagens nas décadas de 1930 e 1940 impediam uma amostragem maior naquele período. O Brasil é um país de grande extensão, e com localidades pouco conhecidas, mesmo ainda hoje. Mas é bastante claro o processo de abrangência crescente, em relação às regiões acessadas, a partir daquele momento. As pesquisas foram aperfeiçoando suas metodologias, chegando a lugares antes inimagináveis, conseguindo um alcance cada vez maior do território nacional. O desenvolvimento dos meios de transporte, como o aumento das vias de acesso e linhas aéreas, permitiu essa maior abrangência; o que foi conseguido também com as variadas formas de coleta utilizadas pelas diferentes

"expedições". Desde aquelas em o pesquisador ou grupo de pesquisadores se deslocava para cada lugar gravando e recolhendo as suas amostras, como a Missão de Pesquisas Folclóricas ou a viagem de Luiz Heitor Correa de Azevedo, ou mesmo a de Hermano Vianna, até aquelas em que os pesquisadores locais se encarregavam de fazer as gravações, como no projeto da FUNARTE, ou de selecionar as amostras, como no caso dos curadores do mapeamento realizado pelo Itaú Cultural. Isto tudo traz um maior conhecimento, quantitativo, e também qualitativo, da música (ou das músicas) do Brasil.

Ao mesmo tempo, os movimentos da população, as migrações internas, mas também externas, os meios de comunicação, o rádio, a televisão, provocaram, e provocam um vai-e-vem cultural, um "fluxo e refluxo" que leva e traz as músicas de um lugar para outro; tanto ao longo do país quanto extrapolando suas fronteiras. O que antes parecia configurar uma determinada área musical, com um gênero próprio, e considerado como único – como foi muitas vezes descrito – passou a ser encarada de maneira mais difusa, sem contornos rígidos, e com ramificações em várias direções e a longas distâncias. O coco, por exemplo, que no mapa de Azevedo está circunscrito à costa nordestina (do Piauí a Sergipe) – apesar de ele mesmo, em sua viagem de 1944, ter encontrado vários exemplos dessa manifestação em Minas Gerais –, pode ser encontrado em outras regiões do país, como em São Paulo (relatado por dois pesquisadores), que neste caso particular parece ter sido levado da Bahia (AYALA, Maria; AYALA, Marcos, 2000, p. 9).

A elaboração dos mapas, nos parece, partiram de uma necessidade de estabelecer pontos de origem ou de maior concentração de determinadas manifestações musicais (ou folclóricas), mas sem dispor de estudos mais aprofundados e abrangentes, ou se valendo de poucas pesquisas consideradas sérias ou de valor. O próprio Azevedo leva-nos a crer que tenha optado por essa postura de considerar as "origens", ou a maior concentração (?), quando, por exemplo, na sua pesquisa de 1943 e 1944 coletou cocos no Ceará e em Minas Gerais, e no seu mapa, elaborado posteriormente, circunscreve essa manifestação apenas à costa nordestina.

Em seu artigo "As músicas tradicionais do Brasil"[10], Bastos (1978) discute os aspectos dessa música da cultura popular, mas ainda trabalha com a concepção de áreas culturais, baseado no mapa de Luiz Heitor Correa de Azevedo. Mesmo mantendo este

[10] *Las músicas tradicionales del Brasil*.

enfoque, e também baseando-se em pesquisas próprias e na bibliografia existente, tanto musical quanto folclórica, ele apresenta contribuições. No caso da Área Amazônica, por exemplo, procura minimizar uma grande lacuna daquele mapa, citando algumas manifestações folclóricas importantes presentes na região[11], com destaque para o "Boi-bumbá"; manifestação esta recolhida por Mário de Andrade desde, aproximadamente, 1927; entretanto, informa que o que se conhecia daquela área, até então, poderia ser o menos representativo (BASTOS, 1978, p. 32-33). Em relação à Área Gaúcha, esclarece que o próprio Azevedo menciona o "Desafio", com o nome regional de "Cantos à porfia", como presente na região, e faz referência à "Décima", um tipo de composição poética em estrofes (BASTOS 1978, p. 45).

No entanto, o que fica evidente é que apesar das suas contribuições, fazendo uma discussão com uma bibliografia bastante variada, a utilização desse mapa, com um universo de tipos de manifestações musicais de certa forma reduzido, não ofereceu uma visão atualizada e mais realista da distribuição dessas manifestações pelo país naquele momento.

Abordagens como essa foram sendo reconsideradas pelas novas pesquisas. E, de certa forma, foram os avanços proporcionados pelas novas tecnologias – de transporte (locomoção), de comunicação, de materiais, metodologias e equipamentos de pesquisa especializados –, além da mudança de postura dos pesquisadores frente a essa música, que levaram ao entendimento (será que podemos falar em consenso?) de que não é mais suficiente, para os estudos nesse campo, considerar a música produzida no Brasil segundo a ótica das áreas musicais. Mas isto não significa negar os aspectos próprios de cada manifestação cultural, que de certa forma são "preservados" e assumidos pela cultura que a produz, independentes de estarem agrupados em áreas.

Essa mudança de visão foi sendo alcançada aos poucos, impulsionada pela maior abrangência das pesquisas. Ao longo desses setenta anos, o número de localidades visitadas, com o objetivo de coletar a música, para os mapas, mapeamentos, enfim, para a compreensão desse Brasil musical, cresceu significativamente. Desde a Missão de Pesquisas Folclóricas, que alcançou principalmente a região nordeste, com cinco estados, e também a região norte, com apenas um; passando pela expedição de Luiz Heitor Correa de Azevedo, que alcançou quatro regiões, mas apenas um estado em cada uma delas; e ainda o Mapa Musical do Brasil da Marcus Pereira, e o Documentos

[11] As manifestações citadas foram: Boi-bumbá, Babassuê, Pajelança, Marabaixo, Sairé, Pássaros, Marujada de mulheres, Pastorinhas, Tribos e Brigues.

Sonoros do Folclore Brasileiro, da FUNARTE, que tiveram um alcance maior, ambos na década de 1970; até o Música do Brasil, de Hermano Vianna e Beto Villares, que no final da década de 1990 cruzou o Brasil de norte a sul e de leste a oeste; e por fim o Cartografia Musical Brasileira, do Instituto Itaú Cultural, que, usando uma metodologia diferente, também conseguiu garimpar por todo o Brasil.[12] Ao mesmo tempo, foram sendo registrados novos tipos de manifestações musicais, e descobertos outros "focos" de uma "mesma" música, ou suas variantes. Ao contrário do que a abordagem por áreas leva a crer, há, na verdade, uma dispersão cada vez maior dessas manifestações pelo país.

Ao compararmos os êxitos dessas expedições, esses projetos de maior vulto, envolvendo grandes instituições, percebemos que todos eles, na medida do seu alcance, trouxeram grandes contribuições para o estudo da música no Brasil. Passamos a perceber que as músicas produzidas pelo povo (folclórica, tradicional, da cultura popular, ou qualquer outro nome que venha ter) não se encontram estagnadas, imutáveis; não podem ser isoladas em áreas determinadas teoricamente. As duas últimas expedições deixam isto evidente de maneira mais acentuada. Há uma dispersão bastante significativa dos estilos, gêneros e tipos de manifestações musicais por todo o país. Os movimentos migratórios (internos e externo[13]) e as comunicações vêm provocando essa dispersão e também a adaptação/readaptação das manifestações. Vai surgindo algo novo no encontro do que parecia distante; ou passa a haver uma "aceitação" desse novo, uma convivência "pacífica" entre o que chega e o que recepciona. "Uma relação hegemônica [ou não] entre dois grupos indica a probabilidade de transformação social, mas não indica a absoluta necessidade nem a direção da transformação musical" (SEEGER, 1997, p. 475). As mudanças, então, podem ocorrer, mas também podem não ocorrer; ou se dar de maneira muito lenta, quase imperceptíveis.

O que nós vemos, é que neste campo da música da cultura popular, o do chamado folclore, cada fazedor da música, ou, como na fala de Hermano Vianna, "cada mestre de brincadeira, ou cada brincante, não atua como o espectador passivo de uma tradição secular sobre a qual não tem nenhum controle e só pode 'preservar'" (VIANNA, 1999); ele aceita, ele interfere, ele recria; e essas músicas mudam, e

[12] Todas estas "expedições" estão citadas em Olhando a música do Brasil: as viagens e os mapas, neste trabalho.

[13] A colonização brasileira, principalmente pelos portugueses, em vários pontos país, a chegada dos negros escravos, também em várias regiões, levou ao surgimento de manifestações idênticas ou semelhantes, ainda hoje encontradas em várias regiões do país.

“permanecem”. É um diálogo do novo com o que está estabelecido. Pois neste universo “tudo circula: pedaços de melodias; versos; instrumentos musicais [...]” (VIANNA, 1999); e é essa circulação do fazer musical, essa troca contínua, que faz emergir (ou que nos faz enxergar) a “Música do Brasil” como uma verdadeira teia musical com possibilidades de ramificações e conexões infinitas.

Referências bibliográficas

ACQUARONE, F. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves; Editora Paulo Azevedo, 1948 (?).

AYALA, Maria Ignez Novais. Apresentação. In: *Cocos*: Alegria e devoção. Coordenaçãode Maria Ignez Novais Ayala. João Pessoa: LEO/UFPB. p. 1-3. (encarte de CD). 1999.

AYALA, Maria Ignez Novais e Marcos Ayala. Apresentação. In: *Cocos*: alegria e devoção. Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala. Natal: EDFURN, 2000. p. 9-15.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*: perspectiva de análise. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Las música tradicionales del Brasil. *Revista Musical Chilena* n. 125, p. 21-77, 1978.

BÉHAGUE, Gerard. 1980. Brazil. In *The New Grove Dictionary of Music and Musician*, ed. Stanley Sadie, v. 3, p. 221-244. London: Macmillan, 1980.

CALADO, Carlos. A MPB que o Brasil não conhece. *CliqueMusic*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=260>. Internet. Acessado em 07 de novembro de 2000a.

_____. Itaú Cultural faz novo mapeamento da MPB. *CliqueMusic*. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=1125>. Internet. Acessado em 07 de novembro de 2000b.

CLIQUEMUSIC. Marcus Vinicius. Disponível em: <http://cliquemusic.uol.com.br/br /Artistas/artistas.asp?Status=ARTISTA&nu_artista=376&xbio=1>. Internet. Acessado em 07 de novembro de 2002.

FIGUEIRA, Aurea Andrade; TONI, Ana Amélia, (Ed.). *A missão de pesquisas folclóricas:* do Departamento de Cultura. Pesquisa e texto de Flávia Camargo Toni. São Paulo: Divisão de Difusão Cultural e Centro Cultural São Paulo, 1984 (?).

LOUREIRO, Mônica. Cartografando sons do Oiapoque ao Chuí. *CliqueMusic*. Disponível em <http://cliquemusic.uol.com.br/br/Acontecendo/Acontecendo.asp?Nu_Materia=2837>. Internet. Acessado em 07 de novembro de 2001.

MARKS, Morton. Encarte de *L. H. Correa de Azevedo*: music of ceará and Minas Gerais Edição da The Library of Congress. Washington: The Library of Congress. 1997a. (CD). Endangered Music Project.

_____. Encarte de *The discoteca collection*: Missão de Pesquisas Folclóricas. Edição da The Library of Congress. Washington: The Library of Congress. 1997b. (CD). Endangered Music Project.

MARTINS, Iguatemi Maria de Lucena. *Cultura popular*. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1994. (Série Sala de Aula, 1).

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural*: iniciação teórica e termos. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

SANTOS, Milton.Da cultura à indústria cultural. *Folha de São Paulo*. Mais! – Brasil 500 d.C., 19 mar, p. 18, 2000.

SEEGER, Anthony. Cantando as canções dos estrangeiros: índios brasileiros e música de derivação portuguesa no século XX. Trad. Maria Manuela Toscano. In: CASTELO-BRANCO, Salwa A. Shawan (Coord.). *Portugal e o mundo*: o encontro de culturas na música. Lisboa: Publicações Don Quixote, 1997. p. 475-484.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira; BENJAMIN, Roberto. 1978. *Cambindas da Paraíba*. Rio de Janeiro: FUNARTE/MEC. (Cadernos de Folclore, 26).

VIANNA, Hermano. A circulação da brincadeira. *Folha de São Paulo*. Mais! – Brasil 500 d.C., 14 fev, p. 7, 1999.

VELHO, Gilberto. O ponto de vista da Antropologia. *Letras Compartilhadas*. n. 4, p. 8-9, ago 2002.

VIANNA, Hermano; VILLARES, Beto. Apresentação. In: *Música do Brasil*, coordenação de Hermano Vianna e Beto Villares. São Paulo: Abril Entretenimento, 2000. (Encarte de CD).

ACADÊMICOS NO SAMBA? A EXPERIÊNCIA DE CRIAÇÃO DE UMA ESCOLA DE SAMBA EM UM CURSO DE GRADUAÇÃO EM MONTENEGRO-RS

Luciana Prass
luprass@cpovo.net

Resumo: "*Foi no vinte e um de março"* de 2003, como diz a letra do samba-enredo, que um grupo de alunos do curso de graduação em Pedagogia da Arte, da FUNDARTE-UERGS, coordenados pelos professores Luciana Prass e Chico Machado, decidiu fundar a **Escola de Samba Acadêmicos da Pedagorgia**, um grupo de trabalho para explorar as possibilidades de aprendizagem e de produção de espetáculos, a partir da interdisciplinaridade entre as áreas da música, artes visuais, dança e teatro, suscitada pelo protocolo de uma escola de samba. O grupo iniciou seu trabalho como prática de bateria em função da pesquisa de mestrado realizada por Luciana Prass junto à escola de samba Bambas da Orgia de Porto Alegre, em que discutiu os processos etnopedagógicos de educação musical vivenciados pelos ritmistas de uma bateria de escola de samba. Dessa experiência surgiu a necessidade de diálogo com os ambientes acadêmicos de ensino da música, em busca de trocas significativas entre o que a literatura vem chamando de educação formal e informal. O projeto foi crescendo e incorporou integrantes da comunidade de Montenegro. Hoje a escola conta com 45 integrantes e vem realizando ensaios semanais e performances em diferentes espaços, experimentando processos coletivos de fazer arte.

INTRODUÇÃO

"*Foi no vinte e um de março"* de 2003, como diz a letra do samba-enredo, que junto com um grupo de alunos do curso de graduação em Pedagogia da Arte da FUNDARTE-UERGS[1], e o professor Chico Machado, decidimos fundar a *Escola de Samba Acadêmicos da Pedagorgia*, um grupo de trabalho para explorar as possibilidades de aprendizagem e de produção de espetáculos, a partir da interdisciplinaridade entre as áreas da música, artes visuais, dança e teatro, suscitada pelo protocolo de uma escola de samba.

O grupo iniciou seu trabalho como prática de bateria em função de meu trabalho de pesquisa etnográfica, realizado junto à escola de samba Bambas da Orgia de Porto Alegre, durante o mestrado no PPG-Música da UFRGS, em que discuti os processos

[1] O curso de graduação em Pedagogia da Arte foi criado em 2002 pela Fundação Municipal de Artes de Montenegro (FUNDARTE), em convênio com a Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS) e possui qualificações em música, dança, artes visuais e teatro.

etnopedagógicos[2] de educação musical vivenciados pelos ritmistas de uma bateria de escola de samba. A partir dessa experiência, retornando aos ambientes formais de ensino de música, senti a necessidade de experimentar possibilidades de diálogo entre a experiência nos Bambas e os ambientes acadêmicos, no caso, em minha prática com estudantes universitários, em busca de trocas significativas entre o que a literatura vem chamando de educação formal e informal.

O projeto que iniciou com alunos e professores da graduação, foi crescendo e hoje integram também a *Acadêmicos* adolescentes e adultos da comunidade de Montenegro. Hoje a *escola* conta com sessenta integrantes e vem realizando ensaios semanais e performances em diferentes espaços, experimentando processos coletivos de fazer arte.

OS ACADÊMICOS

A grande maioria dos participantes da *Acadêmicos* são alunos da graduação e, destes, a maior representação vem da área de teatro. Além dos estudantes de graduação, integram o grupo seis pessoas da comunidade de Montenegro, dos quais, quatro adolescentes ligados a escolas de samba do município. A entrada desses meninos transformou bastante a sonoridade do grupo em função de sua familiaridade com a prática da percussão e com as *batidas* e *levadas* mais comuns ao ambiente das escolas de samba[3]. Ao mesmo tempo, a heterogeneização ampliada devido a maiores diferenças culturais entre os participantes vem proporcionando aprendizagens diferenciadas também: os adolescentes da comunidade, aos poucos, estão sendo familiarizados com a escrita musical de ritmos além de estarem experienciando outras práticas percussivas às quais não estavam acostumadas (como, por exemplo, o uso do corpo como um instrumento produtor de sonoridades, o uso de instrumentos não-convencionais, as práticas de *batidas* de boi, de maracatu, de coco, etc); já os alunos e professores da graduação vêm ampliando a percepção auditiva e corporal, por exemplo, familiarizando-se com elementos e sonoridades mais comuns à cultura de afro-descendentes.

---

[2] Ver também LUCAS; ARROYO; STEIN; PRASS, 2003.

[3] Vale ressaltar que as escolas de samba desenvolvem em suas quadras uma variedade de gêneros e estilos bastante heterogênea como samba, samba-enredo, pagode, axé, músicas da mídia em geral, vinhetas só de percussão, todas elas re-estruturadas e re-arranjadas para a formação de bateria e harmonia, conforme as possibilidades de cada escola de samba. Essa variedade de repertório é fator determinante para atrair o público aos ensaios nas quadras (PRASS, 2004).

OS ENSAIOS

Durante todo o ano de 2003 e até julho de 2004, os ensaios/encontros da *Acadêmicos* aconteciam normalmente "*sexta sim, sexta não"*. Em datas próximas a apresentações públicas os ensaios eram então intensificados. Dessa experiência surgiu dentre os alunos da graduação e, principalmente, a partir das falas dos integrantes da comunidade que já freqüentavam e participavam de escolas de samba de Montenegro, a demanda de que os ensaios fossem semanais porque entendiam que de quinze em quinze dias, muito do que se aprendia era facilmente esquecido, e a qualidade das *batidas*, *breques* e *levadas* caía muito de ensaio a ensaio. Dessas falas surgiu também o desejo de que a prática da escola de samba pudesse ser considerada como uma disciplina eletiva dentro do curso de graduação para que o tempo dos encontros pudesse ser ampliado, passando a valer créditos.

Foi então que a partir de agosto do corrente ano a prática dos *Acadêmicos* passou a ser considerada disciplina eletiva. Esse fato também ampliou o quadro de alunos participantes, muitos dos quais, calouros em início de curso.

Em função deste número ampliado de participantes, a metodologia teve de ser transformada. Isso também acarretou na necessidade de revezamento dos instrumentos de percussão entre os participantes, ora insuficientes. Com a falta de instrumentos, precisamos ampliar as possibilidades expressivas, explorando o uso de coreografias dançadas[4], de integrantes usando apenas a voz em algumas músicas, aproveitando os estudantes de música tocando instrumentos harmônicos e melódicos (como acordeon, clarinete, flauta transversal, cavaquinho, trombone, sax e trompete), bem como criando vinhetas de percussão usando apenas sons do corpo, baquetas de madeira ou ainda objetos de cozinha[5].

A EDUCAÇÃO MUSICAL PRETENDIDA

Quando pensamos em criar uma escola de samba e, em especial, uma prática de bateria de escola de samba em uma universidade, pretendíamos relativizar os conteúdos e as aprendizagens convencionalmente oferecidos nos ambientes formais de ensino de música e de artes, em geral. Por isso, nos primeiros encontros, sem muitas explicações teóricas, começamos a fazer música juntos, a tocar e a dançar coletivamente, escolhendo livremente os instrumentos a serem tocados, desenvolvendo a coordenação motora para *bater* nos surdos,

[4] A redundância "coreografias dançadas" é usada aqui para enfatizar sua diferença entre, por exemplo, as coreografias que são utilizadas pelos ritmistas enquanto tocam os instrumentos de percussão.

[5] Por sugestão do professor e artista plástico Chico Machado, incluímos uma peça utilizando apenas "instrumentos de cozinha", relativizando assim a expressão "cozinha" normalmente atribuída à percussão que acompanha diferentes grupos musicais.

repiniques, tamborins, caixas, agogôs e ganzás. Depois de muito tocar e porque vários alunos começaram a pedir materiais escritos, tanto contendo as letras das canções como os ritmos escritos em partituras musicais, é que iniciamos uma discussão teórica acerca do que estamos fazendo. Algumas idéias sobre a proposta:

Oralidade x Escrita

A partir da experiência nos Bambas da Orgia e de toda a reflexão que as leituras em Etnomusicologia e em Educação Musical suscitaram, passei a compreender as expressões orais e o desenvolvimento da oralidade como imprescindíveis também às vivências musicais nos ambientes formais. Estes, por privilegiarem a leitura e a escrita musical tradicionais, muitas vezes acabam por desqualificar os alunos e as aprendizagens facilitadas pelo aguçamento do que o senso comum chama de "ouvido". "Tocar de ouvido", na maioria dos ambientes acadêmicos, tornou-se uma prática desimportante e não estimulada. A prática de aprendizagem de *batidas* e ritmos populares a partir da oralidade vem tentando recuperar essa dimensão fundamental ao ensino da música reagindo a um certo relaxamento auditivo que pode se instalar quanto mais o aluno lê música. Prova disso são os comentários de alguns alunos da música que por vários ensaios insistiam que eu escrevesse os ritmos em uma partitura *"pra que a gente possa tocar em casa"*. Ler música é tão fundamental quanto ser capaz de reproduzi-la "de ouvido".

Corpo e memória

Hoje muito se fala a respeito do corpo nas experiências de aprendizagem. Em música, especialmente nas aprendizagens de ritmo, o envolvimento corporal no fazer sonoro é tão importante quanto sua compreensão intelectual. Em uma bateria de escola de samba, a sincronia corporal coletiva é responsável pela manutenção da pulsação do grupo *"pro samba não atravessar"*. O corpo do ritmista precisa ser capaz de realizar a polirritmia caminhar/tocar/cantar e esse desenvolvimento perceptivo necessita de tempo de prática para ser realizado com precisão. Essa capacidade perceptiva tem interessado muito também a alunos atores e bailarinos.

Além da relação rítmica entre tocar e cantar, levando o corpo gingando durante o deslocamento coletivo, o corpo é fundamental para a memorização dos arranjos de percussão. Os movimentos corporais ou ainda, as coreografias envolvidas na realização das *levadas*, auxiliam de maneira decisiva na memorização coletiva. Em meu trabalho etnográfico entre os Bambas da Orgia é que percebi com clareza essa relação.

> A idéia de relacionar aspectos da aprendizagem musical na bateria com a corporalidade dos ritmistas foi tomando forma lentamente. As referências aos corpos, apesar de sempre presentes nos diários de campo, eram quase sempre indiretas (...). A princípio, as coreografias que os ritmistas realizavam (...) me pareciam um elemento 'apenas' lúdico. Entretanto, fui percebendo com o correr dos ensaios, o quanto as coreografias eram importantes na memorização dos arranjos, demarcando corporalmente as seções de cada obra, relacionando a estrutura formal das músicas como linguagens corporais específicas. Na ausência de uma partitura para guiar a performance, cantar e dançar são os elementos responsáveis pela excelência da performance (PRASS, 2004, p. 159).

John Blacking, em seu trabalho sobre a música das crianças Venda, já apontava para a relação intrínseca entre dançar e tocar[6]. Sem que se dance, não é possível realizar os ritmos com precisão.

Coletividade

A prática de bateria de escola de samba é uma prática essencialmente coletiva. Um naipe de percussão depende do outro para que suas frases, *levadas* e *breques* adquiram sentido. O coletivo deste fazer musical também é necessário para que se pratique a pulsação coletiva, para que cada ritmista possa encaixar sua pulsação, suas percepções auditivo-corporais nas do grupo todo.

Repertório

O repertório dos *Acadêmicos* tem enfatizado releituras de ritmos típicos do Brasil[7], além de explorar a composição e a criação coletiva a partir das possibilidades tímbricas existentes no grupo. Abaixo a listagem do repertório atual.

1. Ó abre alas – Chiquinha Gonzaga (1899)

Canto e instrumentos melódicos e de percussão. Deslocamento espacial *abrindo alas* para dar continuidade ao repertório.

2. Corporetas – Composições coletivas (2004)

Vinhetas rítmico-corporais compostas pelos alunos a partir de improvisação sobre "O

[6] "Entre os Venda, as habilidades na música e na dança estavam tão intrinsecamente ligadas que se, por exemplo, um homem Venda disse 'Eu posso tocar *tshikona',* ele quis dizer que poderia também dança-la, e se uma garota disse *'*Eu posso tocar *tshigombela'*, ela poderia também cantar e tocar os tambores" (BLACKING,1982 apud BLACKING, 1990, p. 34).

[7] Tais ritmos como coco, maracatu, samba, entre outros, em sua maioria, são resultados de processos de aculturação de descendentes de africanos no país.

passo" (proposta metodológica de Lucas Ciavatta[8]), usando sons do corpo em movimento.

3. Dona tá reclamando

Toada de bumba-meu-boi recriada pelo grupo Cupuaçu de Recife. Formação em roda. Canto e instrumentos. *"Dona tá reclamando porque nós tamos chegando agora. Eu acho impossível, Dona, eu acho impossível, Dona, sempre se chegar na hora. A rua tem barranco, não podemos andar na carreira, um esbarra no outro não podemos trocar as passadas ligeiro"*.

4. Vinheta da Alexsandra – Alexsandra do Santos (2003)

Vinheta de percussão, em ritmo de funk, composta pela mestre de bateria da escola de Samba Fidalgos e Aristocratas, de Porto Alegre, transmitida aos acadêmicos da Pedagorgia durante oficina em 2003. Inserção de dança de rua sob música incidental "Brasileirinho", de Waldyr Azevedo, com solo de cavaquinho.

5. Ciranda de Lia – Lia de Itamaracá

Ciranda, dança popular cantada, de origem portuguesa, expressão espalhada por todo o Brasil. Partindo do domínio infantil, tornou-se uma dança de roda também para adultos[9]. Neste arranjo a *Ciranda de Lia* foi sobreposta ao ritmo de coco de roda. Coreografia de Maria Lúcia Paz Machado. Arranjo de harmonia de Diego Piegas (2004).

6. Recorte de Olodum – Luciana Prass (2003)

Levada de Olodum, intercalada por improvisos individuais e partindo de exploração de ritmos corporais.

7. Samba da Acadêmicos – Letra de Chico Machado e música de Luciana Prass (2003)

Samba-enredo da escola composto em 2003 para registro da memória da fundação do grupo.

[8] CIAVATTA, Lucas. *O passo*: a pulsação e o ensino-aprendizagem de ritmos. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.
[9] ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro.* São Paulo: EDUSP, 1989.

Metas

A *Acadêmicos da Pedagorgia*, como um grupo voltado à performance coletiva, vem realizando apresentações públicas em Montenegro e região. Nesse momento temos procurado ampliar as relações com a própria comunidade onde o grupo está inserido, realizando performances em escolas da rede municipal e estadual, e em espaços públicos da cidade. A partir dessas apresentações estamos propondo, especialmente às escolas da rede pública de ensino, a criação de oficinas permanentes de prática de escola de samba em que os próprios alunos da graduação, integrantes da *Acadêmicos* poderão atuar como coordenadores, capilarizando as aprendizagens experimentadas no ambiente universitário, para outros locais, em forma de extensão universitária, sob orientação dos professores envolvidos no projeto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho com os *Acadêmicos da Pedagorgia* está apenas começando. Temos a consciência que não somos e nunca seremos uma escola de samba no sentido estrito do termo, mas estamos buscando outras possibilidades de relacionamento entre diferentes ambientes/espaços/territórios de aprendizagens.

Hoje quando a discussão sobre a inclusão da música popular no ensino universitário, não só como objeto de reflexão, mas também como objeto de prática, vive um momento de efervescência[10], com algumas experiências em várias universidades do país, é preciso que se reflita também sobre as metodologias a partir das quais os conteúdos da música popular serão aprendidos e ensinados. Não se trata, portanto, da mera inclusão de repertórios populares no ambiente acadêmico, mas da reflexão sobre as formas como esses repertórios serão transmitidos e recebidos no ambiente acadêmico. A Etnomusicologia sempre trouxe em suas análises as questões sócio-culturais e históricas envolvidas nos processos de transmissão de saberes em diferentes culturas e, parece-me que suas contribuições podem ser ainda melhor compreendidas e aproveitadas pelas áreas da Educação e da Educação Musical.

É nesse momento também que a divulgação pelo MEC das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História e Cultura Afro-Brasileira e Africana reacende as discussões sobre as expressões culturais dos afro-descendentes, prevendo a "educação patrimonial, [o] aprendizado a partir do patrimônio cultural afro-brasileiro visando a preservá-lo e a difundi-lo" (BRASIL, 2004, p. 18), exigindo

[10] Vale ressaltar o artigo da profa. Maria Elizabeth Lucas *"Música popular à porta ou aporta na academia",* de 1992, um dos primeiros a levantar questões sobre a inserção da música popular na academia, ressaltando as especificidades dos fazeres musicais ligados à cultura popular.

de educadores, intelectuais e estudantes em geral, a inclusão de novos conteúdos em suas reflexões e, principalmente, a adoção de novas posturas a serem desenvolvidos nas escolas de todo o país. Segundo as Diretrizes,

> a relevância do estudo de temas decorrentes da história e cultura afro-brasileira e africana não se restringem à população negra, ao contrário, dizem respeito a todos os brasileiros, uma vez que devem educar-se enquanto cidadãos atuantes no seio de uma sociedade multicultural e pluriétnica, capazes de construir uma nação democrática (BRASIL, 2004, p. 16).

As universidades, responsáveis pela formação dos futuros professores e pela educação continuada dos educadores atuantes precisam incluir essa discussão entre suas prioridades.

> É preciso ter clareza que o Art. 26^{A} acrescido à Lei 9394/1996 provoca bem mais que inclusão de novos conteúdos, exige que se repensem relações étnico-raciais, sociais, pedagógicas, procedimentos de ensino, condições oferecidas para aprendizagem, objetivos tácitos e explícitos da educação oferecida pelas escolas (BRASIL, 2004, p. 16).

Nesse sentido, as Diretrizes também prevêem a

> articulação entre os sistemas de ensino, estabelecimentos de ensino superior, centros de pesquisa, Núcleos de Estudos Afro-Brasileiros, escolas, comunidade e movimentos sociais, visando à formação de professores para a diversidade étnico/racial (BRASIL, 2004, p. 21).

Buscando um diálogo constante com as metodologias nativas de ensino e aprendizagem dos elementos culturais, notadamente os de origem afro, nossa prática de escola de samba, baseada em ritmos populares brasileiros, quer contribuir para uma maior compreensão das expressões artísticas ligadas às populações de afro-descendentes no Brasil, através da "valorização da oralidade, da corporeidade e da arte, por exemplo, como a dança, marcas da cultura de raiz africana, ao lado da escrita e da leitura" (BRASIL, 2004, p. 18).

Se "o ensino da cultura Afro-Brasileira destacará o jeito de ser, viver e pensar manifestado tanto no dia-a-dia, quanto em celebrações como congadas, moçambiques, ensaios, maracatus, rodas de samba, entre outras" (BRASIL, 2004, p. 20), experienciar essas manifestações na prática coletiva, também em ambientes de educação formal, poderá colaborar para que novas posturas de relacionamento humano sejam possíveis a partir da

compreensão e , conseqüente, valorização da riqueza contida nas diferenças culturais relativas às várias etnias que compõem a nação brasileira.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro.* São Paulo: EDUSP, 1992.

BLACKING, John. *Venda's children songs.* Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial. *Diretrizes curriculares nacionais para a educação das relações étnico-raciais e para o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana.* Brasília, 2004.

CIAVATTA, Lucas. *O passo*: a pulsação e o ensino e a aprendizagem de ritmos. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2003.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música popular à porta ou aporta na academia. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 4, n. 6, p. 4 –12, 1992.

LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília & PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da Fundarte,* Montenegro, v. 3, n. 5. p. 04-20, 2003.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba*: uma etnografia entre os "Bambas da Orgia". Porto Alegre: UFRGS, 2004.

ACERVO ERNST WIDMER NA SUÍÇA: RESGATE DE PATRIMÔNIO BRASILEIRO

Leonardo Loureiro Winter
llwinter@uol.com.br

Resumo: Este trabalho enfoca a atual situação e perspectivas futuras para o acervo do compositor suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) na Suíça, a busca de uma metodologia adequada na organização, catalogação e formação de banco de dados do acervo, bem como a utilização de tecnologias que auxiliem sua transferência para o Brasil. Compositor de destaque no cenário nacional da segunda metade do século XX, Widmer desenvolveu a maior parte de sua obra no Brasil. Sua produção musical apresenta influências do folclore nordestino e brasileiro, abrangendo diversos gêneros musicais em mais de 170 obras catalogadas. Essas obras, conjuntamente com os escritos, rascunhos, fotografias e documentos do compositor constituem um valioso acervo para a música brasileira. Em 1988, foi fundada na cidade suíça de Aarau, a *Ernst Widmer Gesellschaft* tendo como finalidade a preservação e divulgação do trabalho do compositor. Em 1990, após o falecimento do compositor, os manuscritos das obras e documentos foram transferidos de Salvador para a Suíça, permanecendo sob responsabilidade da Sociedade Widmer. Se por um lado, a transferência assegurou a preservação do acervo, também privou o Brasil de um importante legado artístico-cultural. Entre as perspectivas aventadas para o resgate desse valioso acervo musical e, com intuito de facilitar o acesso de pesquisadores brasileiros às fontes, está prevista a instalação de uma representação da Sociedade Widmer em Salvador com digitalização das obras e documentos do compositor, permitindo consulta e informação virtual a pesquisadores. Através da descentralização administrativa e da utilização de dados virtuais espera-se contribuir para a preservação e resgate desse legado artístico – cultural brasileiro.

1. Introdução

Compositor, pianista, regente, educador e musicólogo de destaque no cenário nacional da segunda metade do século XX, o suíço-brasileiro Ernst Widmer (1927-1990) desenvolveu a maior parte de sua obra composicional no Brasil.[1]

Premiado em concursos nacionais e internacionais de composição,[2] Widmer desenvolveu uma extensa obra musical em mais de 170 composições catalogadas.[3] Suas

[1] A carreira composicional de Widmer pode ser dividida em duas fases: uma fase suíça, correspondendo aos anos de formação musical e primeiras composições (de 1927 a 1955) e uma fase brasileira, correspondendo à maturidade composicional e maior número de obras compostas (de 1956 a 1989).

[2] Entre os prêmios conquistados por Widmer em concursos de composição destacam-se: *Prix Hugo de Senger des Jeunesses Musicales Suisses* (Suíça, 1960), Prêmio do Congresso pela Liberdade da Cultura (Roma, 1963), Prêmio Comissão Estadual de Música (São Paulo, 1968), Prêmio do II Festival da Guanabara (Rio, 1970), Concurso Nacional de Composição organizado pelo Instituto Goethe e Sociedade Brasileira de Música Contemporânea (1973), Prêmio Associação dos Críticos de Arte de São Paulo (1974, 1983 e 1985), Prêmio Governador do Estado de São Paulo (1975), Concurso Nacional Associação de *Ballet* do Rio de Janeiro (Rio,

composições apresentam influências do folclore nordestino, da música afro-baiana e da música de vanguarda européia. O conjunto de distintas influências na obra de Widmer fez com que musicólogos[4] descrevessem o estilo do compositor como eclético. O compositor, por sua vez, reconhece fases composicionais "progressivas" e "regressivas", freqüentemente em coexistência.[5]

As composições de Widmer abrangem diversos gêneros musicais e formações: óperas, sinfonias, *ballets*, missas, oratórios, música para orquestra, coro e orquestra, concertos para diversos instrumentos, música de câmara e vocal, obras para instrumentos e fita magnética, música para teatro e cinema, entre outras. Essas obras, conjuntamente com escritos, documentos, fotografias, gravações e rascunhos musicais constituem um valioso acervo artístico-cultural para a música brasileira.

2. Formação musical

Nascido na cidade suíça de Aarau, Widmer realizou sua formação musical no Conservatório de Zurique entre 1947 e 1950, obtendo três graduações: piano, composição e licenciatura em matérias teóricas.[6] Entre os professores de Widmer no conservatório destacam-se Willy Burkhard (composição, contraponto e fuga) e Walter Frey (piano).

Segundo Widmer:

> Estudei no *Konservatorium Zürich* de 1947 a 1950. Canto Orfeônico com Ernst Hörler; instrumentação com Paul Miller; análise com Rudolf Wittelsbach. Com Walter Frey, estudei piano - mas sua introdução à harmonia funcional de Riemann na nova música, principalmente de Hindemith, Bartók e Schoenberg, e sua compreensão para com as minhas aspirações composicionais, fizeram dele uma das figuras principais do meu curso. A outra foi Willy Burkhart. Sua cautela energética, seu programa de estudos muito pessoal, e sua postura intelectual, seguramente influenciaram cada um que pode estudar com ele (apud LIMA, 1999, p. 78).

1976), Concurso Nacional de Composição de Canção de Câmara (1980). Prêmio no Concurso Funarte / Casa Vitale (1980), entre outros.

[3] Catálogo de obras organizado pela *Ernst Widmer Gesellschaft: Ernst Widmer Werkverzeichnis,* EWG (org.), (Brugg: EWG, 1999). 58p. Livros que apresentam relação de obras de Widmer: Ilza Maria Costa Nogueira*, Ernst Widmer: Perfil Estilístico*, (Salvador: Ufba, 1997), 200p.; Paulo Costa Lima*, Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*, (Salvador: Fazcultura / Copene, 1999), 300p. Entre teses que apresentam relação de obras de Widmer destaco: Paulo Costa Lima, *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: as estratégias octatônicas*, (São Paulo: USP, 2002), 417p. Além dessas referências, uma relação de obras de Widmer foi editado pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores e organizadas até o ano de 1977.

[4] Como, por exemplo, Gerard Béhague e José Maria Neves.

[5] Widmer, apud Béhague, 1979.

[6] Para referências sobre os anos de formação musical e da carreira no Brasil consulte: (NOGUEIRA, 1997) e (LIMA, 1999).

De 1950 a 1956 trabalha em Aarau como regente e professor de canto coral e em aulas particulares de piano e composição.

3. Imigração para o Brasil

Em 1956, convidado por Koellreuter[7], imigra para o Brasil para lecionar teoria da música e regência nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Em 1962, com a saída de Koellreutter do cargo de diretor dos Seminários, Widmer passa a ministrar aulas de composição e contraponto, formando e influenciando diversas gerações de compositores.[8] Em 1962 casa-se com Adriana Bispo (soprano do madrigal da UFBA) e, em 1965, naturaliza-se brasileiro. Em 1966 funda o "Grupo de Compositores da Bahia", organizando a partir desse momento, festivais de música contemporânea com o intuito de divulgar a música de vanguarda brasileira e o trabalho de novos compositores.

Embora residindo no Brasil desde 1956, Widmer procurou manter contatos periódicos com a Europa, seja através de encomendas e estréias de obras, na busca de informações atualizadas ou de apresentações em congressos e encontros de compositores. A partir da década de 80, os contatos com a Suíça tornam-se freqüentes e as constantes viagens fazem com que o compositor alterne períodos na Suíça e no Brasil. Em 1987, com a aposentadoria na Universidade Federal da Bahia, transfere-se de Salvador para Belo Horizonte.

No final do ano de 1989, já doente, viaja pela última vez para a Suíça. Devido ao estágio avançado da doença, interna-se no hospital cantonal de Aargau onde escreve um testamento afirmando suas últimas vontades. Esse documento é de importância fundamental para o futuro do acervo do compositor, pois, através dele, foi constituído o aparato legal para a transferência do acervo - majoritariamente depositado no Brasil - para a Suíça. Através desse testamento (assinado em 6 de novembro de 1989), Widmer outorga os direitos de suas obras e materiais para a *Ernst Widmer Gesellschaft* (*EWG*):

Últimas vontades expressas:

> Caso eu não sobreviva, por minha vontade gostaria de, primeiramente, destinar o legado humano e artístico de todo material. Autógrafos, cópias,

[7] Hans Joachim Koellreuter (1915) Flautista, compositor, professor, musicólogo. Exerceu grande influência na vida musical do país, introduzindo o dodecafonismo ortodoxo. Criador do movimento Música Viva em 1939. Fundou em 1954 os Seminários Livres de Música na Universidade Federal da Bahia, onde também foi diretor até 1962. Foi responsável pela formação de vários compositores, músicos e interpretes. (MARCONDES, 2000, p. 147).

[8] Como Milton Gomes, Rinaldo Rossi, Lindenbergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Nicolau Krokon, Agnaldo Ribeiro, Ilza Nogueira, Lucemar Ferreira, Ruy Brasileiro Borges entre outros.

> materiais, partes e uma grande parte dos direitos autorais devem ser destinadas para a *Ernst Widmer Gesellschaft*[9] (WIDMER, 1989).

Em 3 de janeiro de 1990 falece de câncer generalizado no hospital cantonal de Aargau. Seu corpo foi cremado e suas cinzas depositadas no jazigo da família Widmer em Aarau.

4. A *Ernst Widmer Gesellschaft*: fundação e estatutos

Em 1988, por iniciativa de um grupo de amigos do compositor, foi fundada na cidade suíça de Aarau a *Ernst Widmer Gesellschaft*, tendo como finalidade a preservação e divulgação dos trabalhos do compositor. A *EWG* é uma sociedade artística-cultural com direitos e deveres regulamentados através de estatutos homologados em maio de 1990. Entre os objetivos presentes nos estatutos estão o fomento e promoção das obras de Widmer na Suíça e no exterior; o auxílio na organização e apresentação das obras em rádio, televisão e gravações; o empenho na edição e impressão de obras e escritos do compositor bem como a formação e continuidade do acervo. Os estatutos da Sociedade Widmer prevêem a existência de uma subseção brasileira autônoma em Salvador e a participação de dois correspondentes brasileiros associados na diretoria suíça, com mandato eletivo de três anos.[10] Para Widmer, diante das instabilidades e incertezas em relação à preservação de suas obras no Brasil, o estabelecimento de uma sociedade na Suíça surgia como uma possível solução para o futuro de seu acervo. Gradativamente, desde então, Widmer passa a levar consigo material (partituras, documentos, rascunhos, etc) para a constituição do acervo na Suíça.

5. A transferência do acervo para a Suíça

Após o falecimento do compositor, os representantes legais da Sociedade Widmer deslocaram-se da Suíça para Salvador a fim de implementar o processo de transferência do acervo. O processo de transferência do acervo gerou polêmica no meio musical baiano: diversos manuscritos doados e depositados na biblioteca da escola de música da UFBA foram retirados tendo como aparato legal o testamento assinado pelo compositor. Embora Widmer

---

[9] *Letzt willige verfügens: Falls ich nicht überleben sollte, möchte ich dann in meinen Sinne immer zuerst des menschliche und künstlerische Legat, vor allem Materialen berücksichtig werden sollte. Autographen, Kopien, Materialen, Stimmen und vor allem ein gute Anteil des Autorenrechte sollem der Ernst Widmer Gesellschaft in Anbetracht ihres ziel setzung zu fallen.* [tradução do autor].

[10] O primeiro correspondente brasileiro a integrar a Sociedade Widmer foi o pianista baiano Eduardo Torres. O segundo correspondente brasileiro estaria vinculado ao cargo de diretor da Escola de Música da Ufba, representando, dessa maneira, um elo institucional entre a Sociedade Widmer na Suíça e o Brasil. Atualmente o professor Dr Lucas Robatto (UFBA) é o correspondente brasileiro da Sociedade Widmer no Brasil.

tenha outorgado através de testamento a *Ernst Widmer Gesellschaft* como depositária de seu acervo, essa vontade expressa do compositor não permitiria a retirada de documentos doados em data anterior a uma biblioteca federal de ensino. Porém, o risco de extravio e as condições precárias de armazenamento do material, fizeram com que partituras e documentos pertencentes à escola de música da UFBA, bem como do acervo particular do compositor, fossem entregues aos representantes da *EWG*. Nessa ocasião foram realizadas cópias em microfilme e fotocópias em papel das obras do compositor que ainda permaneciam no Brasil. As microfilmagens e fotocópias foram realizadas por iniciativa do pianista baiano Eduardo Torres, com apoio da *EWG*, constituindo-se, atualmente, na principal fonte de acesso dos pesquisadores brasileiros ao acervo Widmer no Brasil.[11] Se, por um lado, a transferência para a Suíça assegurou a preservação do acervo do compositor, também privou o Brasil de um importante patrimônio artístico-cultural.

6. O acervo Widmer: localização, constituição, catalogação e sistematização

O acervo Widmer está localizado no estúdio da diretora da *EWG* nos arredores da cidade suíça de Aarau.[12] Entre os problemas enfrentados pela *EWG* destacam-se: a procura de uma metodologia adequada para conservação, catalogação e divulgação assim como a continuidade e perspectivas para o acervo. Na parte de catalogação, por exemplo, foi constatada a existência de diversas obras do compositor sem número de *opus*,[13] além de diferentes versões de obras[14] que não constam em catálogos ou relações de obras. Este fato faz com que seja necessário proceder a uma nova revisão e catalogação das obras, bem como à conexão de documentos do acervo com as obras. Nesse sentido, seria de importância fundamental que a *EWG* buscasse uma orientação adequada de musicólogos e de especialistas em arquivologia para resolver problemas de organização e sistematização do acervo.

Entre as soluções que poderiam ser apontadas para a organização do acervo estão:

---

[11] Nessa ocasião foram realizadas duas cópias através de microfilmagem: uma cópia encontra-se na biblioteca da escola de música da UFBA, a outra cópia (com acesso limitado) está depositada no acervo da Reitoria da Ufba. As fotocópias em papel das obras foram, em sua grande maioria, extraviadas ou encontram-se em mãos de particulares. Os manuscritos originais das obras do compositor encontram-se depositados na *Ernst Widmer Gesellschaft* na Suíça.

[12] Atualmente o Presidente da EWG é o Sr. Hans Rudolf Henz. A diretora da EWG é a Sra. Emmy Henz Diémand. O acervo está situado na *Benkenstrasse nº 61, Kuttingen*, Suíça.

[13] Como, *e.g.*, três canções sobre poesia de Federico García Lorca para contralto, clarinete e piano denominado "Jacarista" com 12 minutos de duração.

[14] Em visita ao acervo da EWG foram encontradas diferentes versões para a obra Trégua op. 93b (1976) para flauta solo.

* a constituição de um banco de dados - incluindo rascunhos, documentos, fotografias, gravações e escritos do compositor - permitindo consultas com referências cruzadas;
* realização de uma nova catalogação e sistematização das obras, incluindo diferentes versões e obras sem número de *opus*;
* a catalogação dos rascunhos musicais com referências cruzadas entre obras e rascunhos;
* a implementação de técnicas adequadas de conservação e manuseio dos documentos originais;
* a utilização de recursos tecnológicos que auxiliem a preservação e divulgação dos documentos (micro-filmagem, digitalização e acesso virtual);
* a busca de um local adequado e estratégias de divulgação do acervo.

7. Perspectivas para o acervo

Atualmente soluções estão sendo buscadas para a destinação do acervo do compositor. Entre as possibilidades aventadas está a doação dos documentos do acervo para a biblioteca pública do Cantão de Aargau, onde problemas de conservação, manutenção e armazenamento estariam sob supervisão de pessoal treinado. Se, por um lado, esta ação permitiria o tratamento adequado dos documentos, também dificultaria o acesso, divulgação, liberação de direitos e pesquisa do material (principalmente para pesquisadores brasileiros). Nesse sentido, busca-se uma alternativa que venha a contemplar o interesse dos pesquisadores brasileiros de acesso ao acervo.

Uma alternativa que vem sendo cogitada pelos representantes da *EWG* é a constituição de um instituto Widmer em Salvador com administração e políticas independentes da Suíça. Através da realização de cópias e digitalização dos documentos (uma vez que os originais permanecerão na Suíça) espera-se resgatar esse importante patrimônio artístico-cultural brasileiro. Entre as condições impostas pela *EWG* para implementação da digitalização e realização de cópias do material do acervo estão a escolha de um local que garanta a permanência, manutenção, conservação e o acesso público aos documentos.

O projeto de criação do instituto Widmer na Bahia faz parte do projeto de implementação do Centro de Documentação do Patrimônio Musical na Bahia idealizado e desenvolvido pelo professor Dr. Pablo Sotuyo, onde o futuro instituto Widmer no Brasil receberia abrigo institucional. O instituto Widmer em Salvador será criado em parceria com a

Fundação Cultural do Estado da Bahia, Fundação Pedro Calmon e do Programa de Pós Graduação em Música da UFBA, com localização na Biblioteca Pública Estadual dos Barris.

O Projeto de digitalização e realização de cópias dos materiais do acervo Widmer na Suíça será realizado através de uma parceria entre a Pró - Reitoria de Pós-Graduação e a *EWG*, envolvendo treinamento e envio de pessoal. O professor Dr. Lucas Robatto da UFBA, será o interlocutor entre a *EWG* e o Brasil, garantindo apoio institucional da Universidade na realização do projeto. A opção da digitalização constitui-se como uma alternativa viável e econômica de acesso ao acervo no Brasil, possibilitando o resgate de um importante patrimônio artístico-cultural brasileiro. A possibilidade de constituição de um instituto Widmer independente no Brasil proporciona descentralização administrativa e agilidade nas resoluções fazendo com que este valioso patrimônio musical brasileiro seja estudado, preservado e divulgado.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America*: an introduction. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1979.

BIRIOTTI, Leon. *Grupo de compositores de Bahía:* reseña de un movimiento contemporaneo. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, 1971.

GLARNER, Hans; DIÉMAND, Emmy Henz. (org.). *Festschrift zum 60 Geburtstag von Ernst Widmer*. Aargau: Gong, 1987.

LIMA, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura / Copene, 1999.

_____. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer*: as estratégias octatônicas. 2000. 417fls. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

MARCONDES, Marcos (Ed.), s.v. "Koellreuter", 3. ed., In: *Enciclopédia da Música Brasileira*: erudita. (São Paulo: Publifolha, 2000).

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

NOGUEIRA, Ilza Maria Costa. *Ernst Widmer*: perfil estilístico. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1997.

_____. Grupo de Compositores da Bahia. *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 28-35, jan. 1999.

_____. Escola de composição da UFBA: esboço de uma fundamentação teórica. *Ictus - periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA*, Salvador, n. 2, p. 37-43, dez. 2000.

_____. 2002. Escola de composição da Bahia. *Ictus* - periódico do programa de pós-graduação em música da UFBA, Salvador, nº 4, p. 17-43, dez. 2002.

WIDMER, Gesellschaft (Zurzacherstr. 53, CH-5200- Brugg). Disponível em: www.ewg@bg-ag-ch, copyright, 1999. Acesso em: 20 nov de 2001.

APONTAMENTOS PARA A HISTÓRIA DO SAMBA DE BUMBO EM SÃO PAULO[1]

Marcelo Simon Manzatti
marcelo.manzatti@terra.com.br

Resumo: O trabalho aborda a história e as condições atuais de ocorrência de uma modalidade de Samba surgida nas fazendas de café da região central do Estado de São Paulo em meados do século XIX, introduzida na capital paulistana na passagem do século XIX para o século XX com a migração de parcelas da população negra de ascendência escrava, responsável pelo desenvolvimento do gênero musical, coreográfico e poético em questão: o Samba de Bumbo. Também consagrado por Mário de Andrade como Samba Rural Paulista, é praticado, hoje em dia, em Santana de Paranaíba (Samba do Cururuquara ou Grupo Treze de Maio e Grupo Grito da Noite), Pirapora do Bom Jesus (Samba de Roda), Mauá (Samba Lenço), Piracicaba (Samba Lenço) e Vinhedo (Samba de Da. Aurora) por grupos tradicionais, e também, em Campinas (Grupo Urucungos, Puítas e Quinjengues), São Paulo (Grupo Sambaqui) e Embu das Artes (Teatro Popular Solano Trindade), por grupos de artistas que se dedicam ao estudo da manifestação propondo releituras estéticas, umas mais outras menos aproximadas das formas primitivas. Através dos registros existentes e do trabalho de investigação da memória dos atuais praticantes pretendo descrever e apresentar um quadro completo sobre a manifestação, fundamental dentro do universo de nossas culturas populares, procurando entender o apagamento de suas características ao longo do processo de institucionalização do samba paulistano no contexto dos grupos carnavalescos mais importantes – cordões e escolas de samba.

O objetivo do trabalho é apresentar um panorama do ciclo histórico de aparecimento do Samba Rural Paulista (ANDRADE, 1991) ou Samba de Bumbo, a partir dos Batuques escravos praticados até a primeira metade do século XIX na região centro-oeste do Estado. Também denominado Samba Campineiro, Samba de Pirapora, Samba Lenço, Samba de Terreiro, ou, entre seus praticantes, simplesmente Samba, ainda é praticado em Pirapora do Bom Jesus (Samba de Roda), Santana de Parnaíba (Grito da Noite e Cururuquara) e Mauá (Samba Lenço).

Em outras localidades ainda luta-se para manter o gênero, a exemplo do Samba de D$^{a.}$ Aurora (Vinhedo), Samba Caipira (Quadra) e Samba Lenço (Piracicaba e Rio Claro). Encontram-se também testemunhas e ex-praticantes em municípios que viram desaparecer a manifestação como Itapira, Descalvado e Sorocaba, dentre outros, além dos integrantes dos grupos Urucungos, Puítas e Quinjengues (Campinas), Sambaqui (São Paulo) e Teatro Popular

[1] Trabalho de Mestrado em andamento junto ao Programa de Estudos Pós-Graduados do Departamento de Antropologia da PUC-SP sob a orientação da Prof$^{a.}$ D$^{ra.}$ Teresinha Bernardo intitulado *Samba Paulista – Do Centro Cafeeiro à Periferia do Centro*.

Solano Trindade (Embu das Artes), formados por universitários, pedagogos e artistas interessados na pesquisa e na sua recriação estética.

Diferentemente do viés adotado pelos cronistas coloniais, que empregavam o termo Batuque para qualquer expressão musical escrava - baile ou ritual religioso -, demonstrando uma notável incapacidade de compreensão dos princípios estéticos envolvidos nesta produção simbólica, tomo como referencial teórico os avanços obtidos por Gerard Kubik, na África e no Brasil (OLIVEIRA PINTO, 2001). Pressupondo-se que nos gêneros musicais transplantados pelos africanos no Brasil podemos encontrar uma combinação de duas ou mais das estruturas identificadas por Kubik, teremos um melhor panorama científico para o estudo dos nossos Batuques.

A natureza do processo de adaptação dos padrões culturais africanos, entretanto, é bastante complexa e foge aos objetivos deste trabalho. De modo geral, aceitam-se as teses defendidas por Bastide (1974) sobre o problema, destacando-se autores que seguiram seus passos, como Mukuna (2000), especialmente quanto ao tema da música.

O Samba não pode ser definido como expressão artística com limites formais bem definidos, senão como uma matriz expressiva ligada à dimensão histórica e antropológica de seus criadores. O entendimento de sua gênese e filiação aos Batuques, de ocorrência histórica antiga e de larga projeção geográfica promoverá a correção no reducionismo analítico consolidado sobre o tema.

O autor que primeiro formulou uma caracterização macro-regional da matriz Batuque-Samba no Brasil foi Édison Carneiro, denominando-a Sambas de Umbigada (CARNEIRO, 1961, p. 5). Independentemente de a umbigada ter sido extinta em muitos Batuques, sobrevivendo no Tambu[2] ou em gestos descaracterizados como as mesuras e vênias do Coco e do Jongo, desaconselhando-a atualmente como caracterizadora da matriz, o trabalho de Édison Carneiro deve ser louvado, pois contou, à época de seus estudos, com poucas fontes confiáveis sobre a África e com poucas referências produzidas no Brasil.

Quanto aos Batuques em São Paulo Carneiro somente reproduz conclusões obtidas por Mário de Andrade (1991) e Rossini Tavares de Lima (1954). Dentre outros problemas,

[2] Também denominado Batuque de Umbigada, Caiumba, ou simplesmente Batuque pelos seus praticantes, o Tambu é praticado atualmente em São Paulo por um grupo, formado pela junção de três municípios: Tietê, Piracicaba e Capivari, além de um pequeno núcleo na cidade de Rio Claro. Sua presença pode ser constatada em romances do ciclo rural do século XIX, como: *A carne*, de Júlio Ribeiro, 1888; e T*il: romance brasileiro*, de José de Alencar, s.d. Registros históricos importantes sobre o Batuque podem ser encontrados nas cronistas da elite cafeeira de meados do século XIX, como em *Hercules Florence*, de Estevão Leão Bourroul, 1900; *Os crimes do Visconde*, de Lucas do Prado, 1895; *Campinas de outrora*, de Rafael Duarte, 1905. Como trabalho mais recente sobre o Batuque podemos citar o de Lavínia da Costa Raymond, *Algumas danças populares no Estado de São Paulo*, 1954.

não atentou para a familiaridade entre os diferentes sambas paulistas e não analisou mais detidamente as convergências existentes entre o Samba Rural, o Tambu e o Jongo[3], que formam o conjunto dos Batuques praticados no Estado. Os dois primeiros dividindo o mesmo território, a região centro-oeste, enquanto o Jongo concentrou-se no Vale do Paraíba.

Por sua importância econômica marginal no início do sistema colonial, São Paulo não apresentou movimentos significativos de importação de escravos africanos. A opção pelos indígenas encontrados no entorno moldou um modo de vida específico, que vai ser alterado somente na passagem do século XVII para o XVIII (MONTEIRO, 1994, p. 221). Sem a presença física de negros o surgimento dos Batuques não seria possível, dando lugar ao desenvolvimento de hibridações entre a cultura ibérica e as tradições étnicas como o Cateretê (Catira), o Cururu e a Dança de Santa Cruz.

São Paulo reunirá, depois, condições para substituir a escravidão indígena, dando início ao abastecimento das Minas Gerais e ao entreciclo canavieiro que precede a explosão do café. Essa renovação vai ser adiada pela pobreza extrema a que foi relegada a província com a migração de grande parte dos habitantes para as Minas. Só no século XIX, com a introdução da cultura cafeeira, o ciclo histórico mais importante da presença negra na cultura paulista será iniciado.

A documentação sobre os Batuques é fragmentária mas apresenta dados importantes para esboçarmos seu perfil em São Paulo. Um dos primeiros registros faz referência à região de Santos por onde escoavam as exportações. Uma intensa movimentação de pessoas propiciará oportunidades de lazer popular, como mostra o relato do viajante Hercules Florence de 1835.

> Durante os oito dias que lá fiquei, vi diariamente chegar tres a quatro tropas de animaes e outras tantas partirem. [...] Acontece que quando muitas d'ellas ali se reunem, os camaradas se congregam todos para dansarem e cantarem a noite inteira o **batuque**. Gritam a valer e com as mãos batem cadencialmente nos bancos em que estao sentados (BOURROUL, 1900).

O texto não esclarece se os participantes do referido batuque eram negros ou caboclos, estes últimos numerosos pelo fato dos bandeirantes terem incorporado a prática da poligamia indígena, gerando uma extensa prole mestiça que marcou o perfil populacional dos primeiros séculos da história paulista.

---

[3] Para uma caracterização do gênero, ver, dentre outros, Maria de Lourdes Borges Ribeiro. *O Jongo*, 1984; Stanley Stein. *Vassouras:- um município brasileiro do café, 1850-1900*, 1985; e, Hélio Moreira da Silva, *Jongo de Roda*, 1997.

Outro registro, de meados do século XVIII, localizado e transcrito por Paulo Castagna[4], relata fatos ocorridos em Cotia, de autoria de Antônio José de Abreu, Visitador Ordinário da Freguesia de Cotia e outras do bispado, datada de 01/01/1768.

> É detestável o caso dos **batuques** e danças desonestas de homens com mulheres e umas indecentes festas que se costumam fazer em casas particulares a São Gonçalo, Santa Rita e outros santos, que mais servem de fomento da luxúria que de louvor aos mesmos santos, que festejam com senhores danças e excessos no comer e beber, de que reza-lhes gravíssimas ofensas a Deus, pela demasia da gula e outras desenvolturas que à modéstia cala e ninguém ignora. E porque se não podem permitir semelhantes abusos próprios da gentilidade e injuriosos à religião católica que professamos, por isso recomendo muito ao Reverendo Pároco que nesta matéria lhe encarrego gravemente a consciência, que procure lançar fora dos limites desta freguesia esta desenvoltura [...].

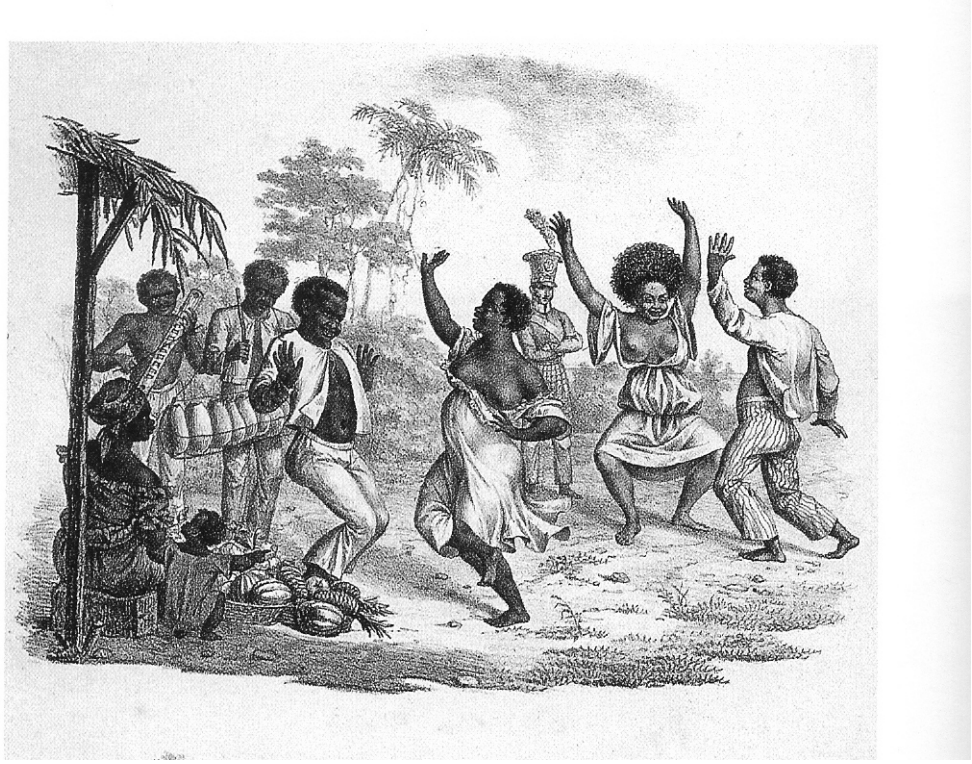
O documento mostra similitudes com relatos de estrangeiros e representantes da ordem com relação aos divertimentos populares. Primeiro, pela fúria persecutória contra desvios em relação ao padrão moral dominante, e, também, pela forma genérica com que a palavra Batuque é utilizada na denominação de quaisquer manifestações populares. O documento não dá, outra vez, qualquer certeza sobre a participação de africanos e não deixa pistas quanto às características da música, parecendo mais uma festa de caboclos pelas referências aos mutirões (pochirões).

Na capital, a presença significativa de negros se faz notar já no início do século XVIII como prova o pedido de ereção da capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos pela Irmandade do mesmo nome em 2 de novembro de 1725 (MARTINS, 2003, p. 319-322). Haverá, a seguir, uma recomposição do modo como as festas eram vivenciadas, em função do crescimento da escravaria negra e do inevitável aumento da tensão social. A estratégia com relação às manifestações negras oscilará entre a proibição total e a permissividade controlada (FREITAS, 1955, p. 146-147). Para tanto, medidas de controle foram editadas e reeditadas, ficando as manifestações realizadas sob o guarda-chuva protetor das irmandades católicas um pouco mais resguardadas. A presença das Congadas e Sambas, atravessando os séculos, mostra, por outro lado, o quão inócuas foram essas medidas, uma vez que a sociedade que as proibia não promovia sua inclusão integral.

No interior do Estado, duas regiões foram importantes para a formação dos Batuques: o Vale do Paraíba e a região centro-oeste. O primeiro constituiu parte do caminho para Minas Gerais e, a partir de sua porção carioca, o café vai entrar com força no Estado,

[4] O trabalho ainda está em processo de elaboração mas a citação foi-nos gentilmente cedida pelo pesquisador.

concentrando ali um contingente enorme de escravos até meados do século XIX (STEIN, 1961). Entretanto, por força da atração exercida pelo Rio de Janeiro, as relações culturais vão se estabelecer muito mais com a Corte que com a capital paulista, até então uma pequena vila. Não é sem razão que o Jongo, Batuque de maior expressão no Vale do Paraíba, será primordial na formação do Samba carioca, e não em São Paulo.



Die Baducca, in S. Paulo. SPIX & MARTIUS (del.) e NACHTMANN (lith.). 1823-1831.

Os Batuques que deram origem ao Samba de Bumbo estarão concentrados na região centro-oeste, ao longo das antigas rotas de penetração bandeirante. A disposição da população escrava nesta área, importada da África ou de outras regiões do país no que ficou conhecido como tráfico interno (DEAN, 1977), colocará lado a lado duas "civilizações", a caipira (CANDIDO, 1987) e a bantu (SLENES, 2000), criando uma situação propícia às misturas e fusões. Para Robert Slenes, as condições históricas encontradas na região foram realmente únicas, levando-o à tese da formação de uma protonação bantu no Sudeste, com hábitos e costumes alimentares, arquitetônicos, artísticos e religiosos comuns, baseada inicialmente na proximidade lingüística entre os dialetos falados na ampla extensão territorial africana que vai dos Camarões até o sul, englobando reinos como o Congo, Angola e Moçambique. As

características de organização do tráfico teriam permitido a harmonização das diferenças étnicas numa nova visão de mundo, percebida nitidamente nos momentos em que os escravos puderam manifestar-se culturalmente. Os que menos perceberam o surgimento dessa identidade "pan-bantu" foram os dominadores, acostumados que estavam com a idéia de uma África pulverizada, em conflito, somada à noção de que os escravos eram desprovidos de cultura.

Quando superam as generalidades, as referências aos Batuques em São Paulo revelam estruturas organológicas - como a presença de tambores de tronco -, canto polifônico, improvisação poética com utilização de palavras provenientes de línguas bantu, além de danças em roda com a onipresente umbigada, provavelmente o elemento mais "desonesto" dos Batuques aos olhos das elites. Produzidas pelas camadas contrárias à proliferação dos Batuques, as descrições são quase sempre imprecisas e acabam por misturar termos como Samba e Jongo na denominação das manifestações matriciais do Samba de Bumbo.

> Escapa-se também um borborinho formado não só pelos ressolhos da labareda e crepitações da lenha, como por vozeio e vivas d'envolta com os retumbos soturnos do **jongo**. [...] Em torno da fogueira, já esbarrondada pelo chão, que ela cobriu de brasido e cinzas, dansam os pretos o **samba** com um frenesi que toca o delírio. Não se descreve, nem se imagina esse desesperado saracoteio, no qual todo o corpo estremece, pula, sacode, gira, bamboleia, como se quisesse desgrudar-se. (...) Entre estes o primeiro e o mais endiabrado, foi Monjolo; tomando por seu parceiro de **batuque** a própria fogueira, atirou-lhe tais embigadas, que a pilha de lenha derreou e foi esboroando-se. (ALENCAR, s.d., p. 105-108).

Como podemos observar, a passagem de um termo ao outro para substantivar ou adjetivar a mesma manifestação é procedimento comum na literatura da época. A ficção produz maiores detalhes e impressões sobre o tema, talvez em função das sensibilidades mais apuradas dos artistas. Eles podem elucidar com maior clareza determinados problemas que o tom lacônico e insensível dos relatos oficiais não deixa transparecer.

A existência dos Batuques nas senzalas paulistas seduziu artistas, que começaram a produzir obras em diferentes linguagens sobre o assunto. Um dos primeiros foi Alexandre Levy, pioneiro do movimento conhecido posteriormente como Nacionalismo Musical. Sua composição intitulada *Samba*, sucesso nos teatros e salões da elite no último quartel do século XIX, foi composta quando, de passagem por Rio Claro, teve a oportunidade de assistir uma apresentação de escravos dançando o Samba. Erroneamente associa-se a inspiração do autor à leitura do romance *A Carne*, de Júlio Ribeiro, espécie de *best seller* da época, que muito contribuiu para a constituição de um senso comum sobre o Samba em São Paulo.

> Os negros tinham acabado uma carpa nesse dia, e o coronel dera-lhes permissão para folgar, mandando ao mesmo tempo que o administrador lhes fizesse uma larga distribuição de aguardente.
> Ao som de instrumentos grosseiros dançavam: eram esses instrumentos dois atabaques e vários adufes.
> Acocorados, segurando os atabaques entre as pernas, encarrapitados, debruçados neles, dois africanos velhos, mas ainda robustos, faziam-lhes ressoar, batendo-lhes nos couros, retesando, às mãos ambas, com um ritmo sacudido, nervoso, feroz, infrene.
> Negros e negras formados em vasto círculo, agitavam-se, palmeavam, compassadamente, rufavam adufes, aqui e ali. Um figurante, no meio, saltava, volteava, baixava-se, erguia-se, retorcia os braços, contorcia o pescoço, rebolia os quadris, sapateava em um frenesi indescritível, com uma tal prodigalidade de movimentos, com um tal desperdício de ação nervosa e muscular, que teria estafado um homem branco em menos de cinco minutos.
> E cantava:
>
> Serena pomba, serena;
> Não cansa de serená!
> O sereno desta pomba
> Lumeia que nem metá!
> Eh! Pomba! Eh!
>
> E as turba repetia em coro:
>
> Eh! Pomba! Eh!
>
> A voz do cantador, fresca, modulada, de um timbre sombrio, coberto, tinha uma doçura infinita, um encanto inexprimível. Fechando-se os olhos, não se podia crer que sons tão puros saíssem da garganta de um preto, sujo, desconforme, hediondo, repugnante. A resposta coral, melopéia inarmônica, mas cadenciada em quebros de uma tristeza suavíssima, repercutia pelas matas no silêncio da noite, com uma grandiosidade melancólica e estranha.
> A letra nada dizia; a toada, o canto era tudo (RIBEIRO, 1930, p. 104-108)

Notamos que, pelo modo como são descritas as práticas culturais dos africanos e seus descendentes, mesmo com o "progresso" representado pelo interesse por parte dos filhos da elite, a distância social mantinha-se absolutamente intocada, perpetuando sua miopia em relação ao novo padrão cultural afro-brasileiro forjado no contexto descrito mais atrás por Slenes.

A prática do Samba serviu em Rio Claro tanto para agradar aos visitantes nacionais e estrangeiros com divertimentos exóticos, suscitando a criatividade do músico Alexandre Levy, como para agredir os adversários políticos fazendo-os suportar a "tortura" de uma noite de Batuque como mostra esta impressionante queixa-crime apresentada à polícia contra o fazendeiro Lucas do Prado.

> José Leopoldo de Aguirra e José Pires de Sant'Anna, brasileiros, residentes no termo desta vêm nos termos do Art. 407 Parágrafo 1º do novo cod. penal, dar queixa perante vós, contra Lucas Ribeiro do Prado, Francisco, Elias, Hilário; João Sampaio e outros lavradores também neste município pelos fatos que passam a expor: [...] Lucas Ribeiro do Prado que, pretendeu esbulhá-lo da posse do sítio que reside a anos, despeitado por não poder levar avante o seu plano de esbulho, mandou o querelado na noite de 23 de março do corrente ano cerca de quarenta pretos de ambos os sexos sambarem em casa do queixoso e provocarem e injuriarem sua família. Surpreendido assim e agredido, em sua própria casa sem meios de repelir semelhante afronta limitou-se o queixoso a fechar-se com sua família suportando verdadeiro martírio durante toda a noite algazarra e batuque infernal que fazia a negrada ébria e desenfreada em completa orgia cumprindo as ordens do seu patrão Lucas do Prado. (PRADO, 1895, p. 79-80)

Se para os nacionais o martírio era insuportável, para os estrangeiros que não eram surpreendidos positivamente pelo exotismo das cenas dos divertimentos escravos, a sensação deveria ser ainda pior, fazendo-os implorar pela suspensão de tamanha algazarra acompanhada de incompreensíveis e ensurdecedores repiques de tambor, tão distantes das harmonias e melodias familiares aos seus ouvidos.

> Assim continuaram dando vivas durante algum tempo, até que os mais velhos cedendo lugar aos mais moços e às crianças iniciaram suas danças prediletas, no terreiro, em frente à casa. Colocaram-se em círculo e uma música ensurdecedora começou a tocar. Duas pipas haviam sido transformadas em tambores, que eram percutidas com pancadas monótonas, por dois pretos, acompanhados pelo mais desarmonioso dos sons, produzido por matraca de metal; além disso, entoavam uma cantiga insípida, de duas estrofes apenas, incansavelmente repetida pelos cantores, tendo eu conseguido contá-la 64 vezes! Dançavam ao som dessas "harmonias"; aliás a dança era executada por uma única pessoa no centro do círculo, que ia depois tirar outra para revezá-la. (BINZER, 1982, p. 33-34).

Até meados do século XIX, relatos como estes dão notícia de uma sem número de variantes dos Batuques em São Paulo. Na passagem da primeira para a segunda metade do século, no entanto, surgem referências mais concretas sobre o que viria a ser o Samba característico de São Paulo, tanto no interior como na capital. Apesar do adjetivo *rural* ter-lhe sido consagrado por Mário de Andrade, a ocorrência deste Samba em grandes centros urbanos, desde muito cedo, aconselha que o abandonemos como marca definidora deste gênero. A opção pelo conceito Samba de Bumbo visa destacar o elemento que realmente diferencia este gênero específico dos demais. A presença característica do Bumbo ou Zabumba, apesar de comuníssima em outros folguedos populares brasileiros como o Baião, o Boi de Zabumba maranhense, a Banda de Pífanos, além de brincadeiras carnavalescas

ancestrais como o Zé Pereira, é pouco usual nos sambas conhecidos. Esta característica, o Bumbo, seria realmente única, compartilhando este Samba, para além disso, de muitos dos elementos musicais e coreográficos que definem o gênero de um modo geral. O Bumbo também vincula formalmente grupos que, mesmo hoje em dia, não se reconhecem como partes de um mesmo processo histórico.

Originário dos Bombos (OLIVEIRA, 2000) da Península Ibérica ou dos Bumbos das Bandas Marciais, ambos de tradição européia, o instrumento foi apropriado pelos negros paulistas e africanizado como veículo de expressão musical, mantendo, contudo, fortes vínculos com a musicalidade cadenciada dos brinquedos populares europeus e com as Marchinhas que tanto marcaram os primórdios do Samba no Brasil.

O Bumbo é importante, também, não só por sua presença curiosa, que ainda precisa ser explicada do ponto de vista histórico, uma vez que representou o abandono dos tradicionais tambores de tronco, mas principalmente, porque é ele quem conduz toda a rítmica da manifestação, além de centralizar, como um magneto, todos os outros instrumentos e participantes da roda, que a ele se dirigem para iniciar ou interromper uma música. Alguns sambistas atribuem ao Bumbo forças religiosas ou sobrenaturais, e quem o manipula com destreza coreográfica é louvado pelos sambistas como mestre da dança.

O registro mais antigo da presença do Bumbo no Samba paulista data de meados do século XIX, em festa de São João realizada numa fazenda de Piracicaba.

> Ao escurecer, acendiam-se as duas enormes fogueiras. Quando subiam as primeiras flamas, já começava o som dolente da enorme zabumba, convidando à dança. Os pretos formavam-se em grande círculo, ficando o centro reservado para as danças. Um deles entrava na liça, com três ou quatro voltas, com passos, movimentos e trejeitos vários; aproximava-se depois de alguma jovem, ou de alguma roliça matrona, ou mesmo de um rapaz e, erguendo os braços, exclamava: "Eh, iauê! taco uma embigada na mecê, iauê!". Era o convite. Voltava o preto para a roda e outro saía, dando mais ou menos os mesmos passos. [...] Os últimos versos eram repetidos inúmeras vezes, sempre com a mesma animação. A origem das quadrinhas era desconhecida. [...] Dormia já toda a família e os pretos ainda folgavam. Pela manhã, bem cedo, ouviam-se ainda ao longe alguns sons isolados da zabumba ou a voz de algum preto retardatário, que vagava por entre os tições apagados da fogueira (BARROS, 1998, p. 103-108).

A área de ocorrência do Samba de Bumbo estendeu-se, no passado, para além daquelas já mencionadas, a muitas localidades como São Simão, Itapira, Itu, Araçoiaba da Serra, Botucatu, Laranjal Paulista, Tietê, Redenção da Serra, Jacareí e Caçapava, chegando a Itapeva e Guaxupé, no Estado de Minas Gerais. A abolição, combinada com a pujança de São Paulo, decorrente de sua centralidade na formação da economia cafeeira, fez com que muitos

negros migrassem das áreas de plantio para a capital, trazendo na bagagem o Samba que praticavam no interior.

Simultaneamente, elegeram como ponto de encontro a localidade de Pirapora do Bom Jesus, pertencente então ao município de Santana de Parnaíba - hoje emancipada -, transformada em santuário desde o século XVIII com a descoberta de uma imagem do santo às margens do rio Tietê. Os romeiros que para lá afluíam no início de agosto, todos os anos, eram constituídos, em grande medida, por pessoas negras. A parte "profana" do festejo ficava a cargo do Samba que estes promoviam ao som de Caixas, Chocalhos, Pandeiros, Cuícas e outros instrumentos liderados pelo Bumbão, nos barracões onde se alojavam. Havia muita disputa entre os "batalhões" das diferentes cidades, onde os bambas testavam seu improviso, desafiando-se. Com o tempo, avultando-se a festa paralela dos negros, a igreja decidiu interditar os barracões, e, mais tarde, demoli-los, com justificativas de toda ordem, impondo uma moral conservadora, de fundo racista. Tal fato contribuiu para o declínio da festa de Pirapora e para a suspensão deste encontro entre os grupos, que nunca mais ocorreu, empobrecendo a manifestação do Samba de Bumbo como um todo.

Até a década de 1930, da mesma forma, realizava-se o Samba em todos os redutos negros da capital paulista como o Bexiga, Barra Funda, Lavapés, Glicério, Liberdade, Brás, Belém, Mooca e Penha, além do Jabaquara e da Saúde. As personalidades ligadas ao nascimento dos Cordões carnavalescos em São Paulo freqüentavam os barracões de Pirapora e promoviam Sambas de Bumbo em suas casas, como Dionísio Barbosa, fundador do cordão e, posteriormente, Escola de Samba Camisa Verde e Branco; Geraldo Filme, liderança dos cordões Campos Elíseos e Paulistano da Glória; Eunice, fundadora da Lavapés (1937); e, de Da. Sinhá, do Vai-Vai. Esses blocos carnavalescos, que também se apresentavam na festa de Pirapora, desfilavam no Carnaval sob a cadência da Zabumba, com as mesmas marchas sambadas características do Samba de Bumbo. Os mesmos personagens também conheceram a legendária Tiririca, forma primitiva de Capoeira ou Pernada, praticada ao som do Samba, sendo os golpes desferidos em meio aos passos da dança (SIMSON, 1989, p. 181).

Segundo sambistas paulistanos, o Bumbo e as demais características deste Samba, como os Bonecões e Cabeções, ainda presentes no interior do Estado, desapareceram totalmente da capital a partir da oficialização do modelo carnavalesco adaptado das Escolas de Samba cariocas em 1968. No entanto, até bem pouco tempo, o Samba na cidade de São Paulo esteve intimamente vinculado ao Bumbo. Ao lado dos Zé Pereiras, Boizinhos, Caiapós e Cordões, o Samba de Bumbo é, também, representante das matrizes culturais formadoras do Carnaval paulista.

Referências bibliográficas

ALENCAR, José de. *Til*: romance brasileiro. São Paulo: Melhoramentos, s.d.

ANDRADE, Mário de. O Samba Rural Paulista. In: *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

AYALA, Marcos. *O samba-lenço de Mauá*: organização e práticas culturais de um grupo de dança religiosa. São Paulo: FFLCH, USP, 1987. (Dissertação de Mestrado)

BARROS, Maria Paes de. *No tempo de dantes*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

BASTIDE, Roger. *As Américas negras*: as civilizações africanas no Novo Mundo. São Paulo: DIFEL-EDUSP, 1974.

BINZER, Ina von. *Os meus romanos*: alegrias e tristezas de uma educadora alemã no Brasil. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BOURROUL, Estevam Leão. *Hercules Florence (1804-1879)*. São Paulo: Typ. Andrade Mello, 1900.

CANDIDO, Antonio. *Os parceiros do Rio Bonito*: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida. 7ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1987.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CUNHA, Mário Wagner Vieira da. Descrição da festa de Bom Jesus de Pirapora. *Revista do Arquivo Municipal, XLI*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1937.

DEAN, Warren. *Rio Claro*: um sistema brasileiro de grande lavoura (1820-1920). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

FREITAS, Affonso A. de. Folganças populares do velho S. Paulo. In: *Tradições e reminiscências paulistanas*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

HORI, Ieda Marques de Brito. *Samba na cidade de São Paulo (1900-1930)*: contribuição ao estudo da resistência e da repressão cultural. 1981. Dissertação (de Mestrado) – São Paulo: FFLCH-USP, 1981.

IANNI, Octavio. O Samba de Terreiro em Itu. In: *Raças e classes sociais no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LIMA, Rossini Tavares de. Samba. In: *Folclore de São Paulo*. São Paulo: Ricordi, 1954.

MARTINS, Antonio Egydio. *São Paulo antigo, 1554-1910*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MONTEIRO, John Manuel. *Negros da terra*: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira*: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

MUNIZ JR., J. O samba paulista. *Do Batuque à Escola de Samba*. São Paulo: Simbola, 1976.

NASCIMENTO, Haydee. *Aspectos folclóricos do carnaval de Santana de Parnaíba*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

PENTEADO, Jacob. O samba do Treze de Maio. In: PENTEADO, Jacob. *Belènzinho, 1910*: retrato de uma época. São Paulo: Carrenho Editorial/Narrativa Um, 2003.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. v. 44, nº 1. São Paulo, Depto. de Antropologia-FFLCH-USP, 2001.

PIRES, Cornélio. *Sambas e cateretês (folclore paulista)*: modas de viola, recortados, quadrinhas, abecês, etc. São Paulo: Editora Unitas Limitada, s.d.

PRADO, Lucas do. *Os crimes do Visconde*. São Paulo, 1895.

RANGEL, Alberto. Os satyros. In: *Sombras n'água*: vida e paizagens no Brasil equatorial. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1913.

RAYMOND, Lavínia Costa. *Algumas danças populares no Estado de São Paulo*. São Paulo: FFCL-USP, Boletim nº 191, Sociologia nº 6, 1954.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. 13. ed. São Paulo: Francisco Alves, 1930.

SILVA, Hélio Moreira da. Jongo de roda: o mano véio do samba e de outros repentes. *Boletim da Comissão Estadual do Folclore, n. 1*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1997. 57-69.

SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes von. *Brancos e negros no carnaval popular paulistano*: 1914-1988. 1989. Tese (Doutorado) – FFLCH-USP, São Paulo, 1989.

SLENES, Robert W. Malungu, Ngoma vem!: África coberta e descoberta no Brasil. In: *Negro de corpo e alma* (catálogo). São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

STEIN, Stanley J. *Grandeza e decadência do café no Vale do Paraíba*: com referência especial ao município de Vassouras. São Paulo: Brasiliense, 1961.

AS RELAÇÕES TRABALHISTAS ENTRE O TEATRO SÃO JOÃO E OS SEUS ARTISTAS, NO PERÍODO DE 1812 A 1821.

Marcos da Silva Sampaio
marcosdisilva@hotmail.com

Resumo: O Teatro São João da cidade de Salvador, BA, funcionou entre 1812 e 1922. Ele foi o palco principal da representação dos valores culturais, estéticos e políticos da elite baiana, e também foi testemunha das mudanças que ocorreram nesta sociedade em um período decisivo para a consolidação do Brasil enquanto nação independente. Nele circularam, além dos artistas, todos os estratos da sociedade baiana. O presente trabalho propõe uma abordagem da relação profissional existente entre os artistas –atores e músicos – e o Teatro São João, enquanto empregador, durante o período colonial. O trabalho se baseia na análise de documentos de conteúdo administrativo e contábil referentes ao teatro, no período de 1806 a 1821, encontrados no Arquivo Público do Estado da Bahia. Para esta análise, faz-se uso da Sociologia. Adotando o conceito de figuração, desenvolvido por Norbert Elias, todas as pessoas envolvidas com o teatro passam a constituir uma formação social em que os indivíduos estão ligados entre si por meio de dependências recíprocas, tendo, neste caso, o teatro como centro. Tal abordagem faz-se necessária para uma melhor compreensão da Música e dos músicos durante este período da vida cultural brasileira.

INTRODUÇÃO

A Cidade da Bahia já possuia atividade teatral quando, em 1812, foi inaugurado o Teatro São João. Ele não foi, de forma alguma, o primeiro teatro de Salvador, pois, segundo o historiador baiano Affonso Ruy, pelo menos três outros estabelecimentos haviam funcionado anteriormente nesta cidade. Ruy indica a interdição do *Teatro da Câmara* no ano de 1734, e este é o primeiro registro de um teatro na Bahia. Ele também aponta a existência do Teatro da Praia e do Teatro Guadalupe, entre os séculos XVIII e XIX (RUY, 1959: p.109-171). Nenhum destes teatros, porém, foi tão importante social, cultural ou historicamente quanto o Teatro São João.

O São João foi criado em 1806 e funcionou entre os anos de 1812 e 1922, no centro da cidade de Salvador, Bahia, em frente à Praça Castro Alves, no local onde hoje está situado o "Palácio dos Esportes". O teatro teve grande importância sócio-cultural e foi

> O palco principal da representação dos valores culturais, estéticos e políticos da elite baiana durante todo o século XIX e início do XX, sendo testemunha e agente das mudanças que ocorreram nesta sociedade, em um período decisivo para a consolidação do Brasil enquanto nação independente (ROBATTO; RODRIGUES; SAMPAIO, 2003, p. 62).

Nele circularam todos os estratos da sociedade baiana:

> A elite de negociantes e altos funcionários como freqüentadores e mantenedores; camadas intermediárias de profissionais liberais e baixo funcionalismo tanto como artistas ou técnicos envolvidos na produção artística, quanto competindo pelo prestígio social conferido aos freqüentadores; e aos escravos, que circulavam entre os camarotes durante as apresentações, ou esperavam seus senhores do lado de fora, fazendo desta espera uma festa (ROBATTO, 2003)[1]

Podemos salientar a real importância sociocultural deste teatro se considerarmos que os habitantes do Brasil, em função do modelo centralizador da colonização lusitana, dispunham apenas de um insatisfatório sistema de educação fundamental, e estavam desprovidos de instituições de ensino superior e de imprensa, além de estarem sujeitos às políticas restritivas em relação à circulação de bens culturais.

> Em tal universo cultural, a Igreja passa a ocupar um lugar fundamental, servindo à elite colonial enquanto única possibilidade de educação, como promotora e divulgadora de produções artísticas, e de centro de convivência social. A criação de um estabelecimento teatral de caráter profano em uma cidade colonial, sinaliza uma mudança de atitude de uma sociedade, não somente em relação às artes, mas também em relação às formas de convívio (ROBATTO, 2003).

A organização administrativa e financeira do Teatro São João seria vista hoje como a de uma empresa privada, dividida em cotas, com vários acionistas como proprietários. O governo organizava, dava seu aval e fiscalizava o funcionamento da empresa. No entanto o papel do governador superava o de simples fiscalizador, e este exercia uma profunda influência sobre o teatro, além de ser um dos seus acionistas.

> O governador em pessoa exercia o papel de "protetor" e "autoridade" superior sobre a administração do teatro, sendo responsável da nomeação desta, e aprovação quando da contratação do restante do pessoal administrativo e resolução final de qualquer impasse administrativo. Durante todo o período estudado pelo presente trabalho, não foi possível encontrar qualquer evidência da utilização de fundos pecuniários do governo na construção e empresa do teatro, tendo a administração deste sempre procurado honrar suas dividas pecuniárias para com organismos do estado - desde a compra do terreno e materiais de construção, até a remuneração de funcionários públicos a serviço do teatro. (ROBATTO; RODRIGUES; SAMPAIO, 2003, p. 65).

DOCUMENTAÇÃO

O presente trabalho está inteiramente baseado na fonte documental referente ao período da criação e do estabelecimento do Teatro São João (1806-1821), posta na Seção

[1] Apesar de outros autores (Sílio Boccanera Jr. e Maria Helena Franca Neves) terem escrito sobre o Teatro São

Colonial e Provinciana do Arquivo Público do Estado da Bahia, doravante chamado APEB. Estes documentos trazem informações referentes ao funcionamento técnico e administrativo do teatro e estão divididos em oito maços de documentos (617 a 624).

Estes maços contém folhas e recibos de pagamentos, livros-caixa, e registros de portarias e ofícios em formato de livros, folhas avulsas e folhas encadernadas. Vale ressaltar o conteúdo dos maços 618, 619 e 624:

Maço 618 – Na sua maioria documentos referentes aos gastos da construção (materiais e pessoal), assim como de materiais cênicos tais como sapatos e tecidos, no período entre 1808 e 1820. Alguns recibos referem-se aos gastos com pessoal (artistas), como por exemplo, dançarinos e militares usados como parte de coreografias.

Maço 619 – Folhas de pagamento e recibos do período entre 1813 e 1821. Nele há um caderno de folhas de pagamento de artistas.

Maço 624 – livro de registro de Portarias, Ofícios, Editais, e outras informações oficiais relativas ao teatro entre 1806 e 1830.

A partir desta documentação reunimos uma lista com mais de setenta nomes de artistas, na qual este trabalho está baseado.

O conteúdo essencialmente administrativo e financeiro nos fez recorrer ao trabalho da historiadora grega Katia Mattoso, pioneira na Bahia nos estudos da correlação conjuntura econômica e sociedade, feitos com base em dados estatísticos. Ela esclarece questionamentos referentes à história qualitativa e quantitativa:

> Toda pesquisa em história econômica quantitativa é necessariamente ligada a uma problemática inicial. Essa problemática inicial é sempre *qualitativa*, pois [é] derivada dos nossos estudos em documentos e livros e dos problemas que o estudo desses documentos e livros sugere. Por esse motivo, os estudos quantitativos têm um caráter *operacional*, na medida em que nos proporcionam os meios de melhor conhecer as realidades profundas do momento histórico que entrou no campo das nossas investigações. [...] Dessa maneira, os estudos quantitativos sistematizam a pesquisa histórica, aumentando-lhe o escopo e dando-lhes um caráter científico que ultrapassa a simples coleção de fatos sem laços orgânicos entre eles. Expressa através de tabelas e gráficos, essa conjuntura necessita, porém, do elemento qualitativo para ser analisada, explicada e, até certo ponto, para ter os seus resultados referendados. [...] A história econômica quantitativa é elemento de explicação e nunca deve ser considerada como a *explicação*, do mesmo modo que já deixamos de considerar, há muito tempo, as interpretações unilaterais ou polêmicas como sendo explicações válidas (MATTOSO, 2004, p. 74-75).

João, o período de 1806 a 1821 foi mais profundamente abordado por Lucas Robatto.

RELAÇÕES ENTRE ARTISTAS E TEATRO

A primeira temporada do Teatro São João aconteceu entre 13 de maio de 1812 e 3 de março de 1813, período equivalente ao da temporada de um teatro europeu da época, que se inicia após a quaresma e se encerra após o carnaval. Nesta primeira temporada, de 44 semanas, houve 73 apresentações, sendo a maioria aos domingos.

Inicialmente o São João contou com a participação de uma companhia portuguesa de artistas dirigida por João da Graça. Esta companhia era constituída por pelo menos 16 artistas (*cômicos*, *damas*, *galã*, *gracioso*, *comparses*, *agentes*), além de técnicos cênicos (*fiel*, *ponto*, *alfaiate*, *pintor*, etc.). Havia também uma orquestra de no mínimo 16 músicos, que era dirigida pelo *mestre da muzica* Antônio Joaquim de Moraes. Poucas são as informações a respeito dele, mas sabemos que além de coordenar a orquestra, ele era responsável por atividades técnicas como cópias de música e afinações do piano, bem como pelo ensaio dos cantores italianos[2]. Era também função do mestre da música cuidar das questões relativas administração de recursos humanos da orquestra: pagamento, contratação e demissão de músicos.

> A criação do Teatro São João pressupõe a existência de artistas e profissionais cênicos atuantes em Salvador antes de sua criação. O fato do primeiro diretor indicado para este teatro ser um cantor italiano "inteligente dos objectos d'esta natureza"[3] evidencia que se não atuou profissionalmente na Bahia antes da criação do Teatro São João, ao menos demonstrou o interesse em fazê-lo. A presença de [Pompilio Maria] Panizza [primeiro diretor do teatro] na Bahia em 1806 já aponta para uma prática de contratação de artistas estrangeiros (italianos) que atuavam na metrópole (ROBATTO, 2003).

Nesta primeira temporada foram apresentados *bailados* e *dansas* que contavam com a participação de duas dançarinas contratadas – a italiana Anna Carnevali e a espanhola Roza Vicentini, além de diversos dançarinos extras. Freqüentemente havia a participação de membros de corporações militares nestas danças. A presença de militares no palco não era uma prática exclusiva da Bahia. A Orquestra da Real Câmara de Lisboa, em 1827, contou com uma considerável participação de militares como menciona uma portaria que determina a fusão da fanfarra das Reais Cavalariças com a Real Câmara. (SCHERPEREEL, 1985, p. 38)

---

[2] Há registro da atuação de cantores italianos no Teatro São João neste período. São eles Giovanni Oliveto, Roza Fiorini e Michelle Vacanni.

[3] APEB_COL624_01_1R

O documento APEB_COL619_A_01[4] traz informações sobre os ordenados dos artistas na temporada de 1813-1814. Ele contém 26 folhas de pagamento referentes a artistas e técnicos cênicos relacionados ao teatro, cujos ordenados anuais variavam de 60 mil a 640 mil réis. Analisamos os salários de 23 funcionários cujas folhas de pagamento estavam preenchidas. Os pagamentos foram feitos trimestralmente entre os dias 26.05.1813 e 8.02.1814, e nenhum artista recebeu, neste período, mais que 84% do seu ordenado inicialmente combinado. A média de pagamento do ordenado foi de 60%[5].

O valor médio destes ordenados era de 300 mil réis anuais. As maiores diferenças salariais estão entre os cômicos, com o menor valor em 120 mil réis e maior em 500 mil réis. Três funcionários se destacaram com os maiores salários, de 640, 600 e 500 mil réis. São eles, respectivamente, a *primeira bailarina séria deste theatro* (Francisca Anna Carnevali), o diretor da *companhia portugueza de artistas* (João da Graça), e um dos *cômicos* (Joaquim Ramos de Proença). O *mestre da muzica* teve ordenado de 400 mil réis anuais, assim como três outros artistas. Os menores ordenados foram os dos *comparses e agentes* (entre 60 mil e 100 mil réis).

Ademais o ordenado, os artistas e técnicos cênicos recebiam um valor por cada noite trabalhada. Este pagamento, porém, pelo menos uma vez, foi feito com grande atraso, pois há informações de que 24 funcionários só puderam receber seu pagamento por algumas noites trabalhadas nos anos de 1812, 1813 ou 1814, apenas no ano de 1815[6]. Sabemos que a orquestra completa custava exatos 36#160 réis por noite para o teatro, apesar de até o presente momento não sabermos a quantidade exata de músicos nela. Alguns músicos também recebiam para afinar o piano e tirar cópias de música.

Os artistas também podiam ter ao seu favor as apresentações em *Benefício*. Nesta temporada foram feitas 5 apresentações dessa natureza.

> Geralmente ocorriam nos dias de quarta ou quinta feira, exceto no benefício à casa, realizado num domingo – visavam recolher fundos para artistas específicos, ou para o teatro (metade do rendimento da bilheteria era entregue ao beneficiado) (ROBATTO, 2003).

A documentação posta no APEB também traz registros de portarias e ofícios que contém reclamações relacionadas ao comportamento dos artistas, e com a jornada de trabalho

[4] Esta codificação segue o Sistema de Códigos de Localização das Informações Arquivais Referentes ao Teatro São João, criado por mim em 2003. Para maiores informações consultar os anais do XXII Seminário Estudantil de Pesquisa.

[5] Dividimos a soma de todos os ordenados pagos aos funcionários, ao longo do ano, pela soma de todos os ordenados previamente combinados.

da companhia portuguesa. Em um ofício aos administradores do teatro, o Conde dos Arcos, então governador da província, exige que os artistas sejam tratados de forma enérgica, pois considera que eles não estão tendo um bom desempenho em suas obrigações:

> Constando-me, que entre os Comicos, Proffessores de Muzica, mais pessôas empregadas nesse Theatro nem sempre há aquelle dezempenho de suas obrigaçoens, e Regularidade, sem que não hé possivel prosperar q.q^{r} estabellecim^{to} de semelhante natureza, Tendo encarregado ao Ten^{e} Cor^{el} Ajudante de Ordens Cosme Damião Fidiê da obrigação de dar immediatam^{te} brevissima e energica providencia logo que a boa Ordem for ainda da maneira mais leve, pertubada. O que participo a Vm^{ces} para sua intelligencia, e para assim o fazerem Contar a todos a quem o Conhecimento desta minha Ordem pertencer. Deos Guarde a Vm^{ces} B^{a} 9 de Dezbr^{o} de 1812 // Conde dos Arcos. (APEB_COL624_61_39R)

O Conde dos Arcos, em outra oportunidade, recorda que o mestre da música é o responsável pelos músicos e ordena que sejam tomadas providências para que as *Danças* programadas sejam realmente apresentadas. Além disso, ele exige que os administradores tomem as providências necessárias para que os envolvidos com os ensaios compareçam em tempo hábil a tal:

> Sua Ex^{a} o Ex^{mo} Snr Gen^{al} Ordena que os Senhores Adm^{ors} do Theatro Ordenem ao M^{e} da Muzica do mesmo Theatro que elle hé responsavel de aprezentar ali todos os Muzicos e Muzicas que se fizerem precizas para se porem em Scenna, as Danças que se determinarem. Outrosim que os Snr^{es} Adm^{ors} devem dar as providencias que forem necessarias para q^{e} apareção em tempo competente para os ensayos todos os individuos que percisos forem authorizando os o mesmo Senhor para mandar emprender a sua Ordem, todos os que julgar^{m} assim conveniente. B^{a} 10 de Abril de 1813 = Cosme Damião da Cunha Fidiê Ajudante de Ordens (APEB_COL624_65_40R).

O diretor da companhia se defende e reclama por causa do grande número de espetáculos e ensaios no mês de dezembro, comparando com o número de apresentações feitas no Rio de Janeiro. Ele também se queixa do baixo valor recebido pelos artistas nessas apresentações, em troca das folgas de fim de ano.

> Ill^{mo} Snr^{or} Admin^{or} = Não he da intenção da Comp^{a} Comica do Theatro privar, que se dê ao Publico diverso, e mais brilhante divertim^{o}, mas que não podem ceder o Theatro d^{o} agora até 19 do corr^{e} p^{r} se verem complicados com ensaios p^{a} os necessar^{os} espectaculos até esse dia, q^{e} os d^{os} ensaios já mais [sic] podem parar, e depois disso lembrão a V.Ex^{a}, q^{e} a pertenção do Supp^{e} em querer 8, a 12 noites fazendo-as em todas as semanas sucessivas q^{e}

[6] APEB_COL619_B

> execde ao tempo do Natal, faz hum gr^{de} mal aos pobres Comicos, e aos mais homens q^{e} no Theatro trabalhão p^{a} o divertim^{to} Publico, pois lhe impedem fazer os seus beneficios prometidos, p^{a} com isso remunerar os seus trabalhos, e o pouco orden^{do} q^{e} recebem p^{r} assim permitir o estado do Paiz, e será entre tandos[tantos?] hum clamor geral ja com justa razão / [?], e se na Corte do Rio de Janr^{o}, como se tem divulgado os Supp^{es} fizerão só m^{te} trez noites como poderão na B^{a} fazer 8, a 12! He o q^{e} posso ponderar aV.Ex^{a}, q^{e} como Dign^{mo} Admin^{or} informará o q^{e} for da razão, e justiça = João da Graça e Comp^{a} (APEB_COL624_72_43R).

Além desses documentos supracitados, há um mandado executivo[7] de um artista que se afasta do Teatro São João. Este documento, por problemas técnicos, ainda não pôde ser devidamente analisado, e portanto ficará excluído do presente trabalho.

ABORDAGEM SOCIOLÓGICA

Faz-se necessário um recorte do universo social que tinha relação com o teatro na época, para a análise de aspectos sociais. Este recorte se torna muitas vezes extremamente complexo. Para entendê-lo melhor, fazemos uso do conceito sociológico de *Figuração*, de Norbert Elias, resumido por Roger Chartier como:

> Uma formação social, cujas dimensões podem ser muito variáveis (os jogadores de um carteado, a sociedade de um café, uma classe escolar, uma aldeia, uma cidade, uma nação), em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo de dependências recíprocas cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões (CHARTIER, 2001, p. 13).

Este conceito é muito útil, pois nos sugere pensar no teatro e nas suas relações interpessoais em vários níveis. O teatro era, para os artistas e funcionários em geral, o seu meio de vida, seu trabalho. Para os espectadores, o São João era, não só um local de entretenimento, mas também um ponto de encontro. Ele pode, também, ser visto como um todo – por exemplo, como fruto de uma mudança de mentalidade entre membros da elite local, em relação ao modelo colonizador centralizador lusitano, mudança essa "decorrente da adoção de certas correntes de pensamento iluminista, presentes nas iniciativas do governo Pombalino (1750-1777), e que somente mais tarde alcançam a colônia" (ROBATTO, 2003). Ainda pode ser visto como um empreendimento privado realizado por acionistas, com a inequívoca autoridade do governo local.

[7] APEB_COL618_R

O uso do conceito de Figuração, portanto, nos auxilia nos diferentes recortes que fazemos para melhor compreendermos a vida e o meio em que viviam os envolvidos com o Teatro São João.

Um exemplo claro da utilidade deste conceito pode ser percebida ao analisarmos uma ordem do governador, expedida na véspera da inauguração do teatro, em 12 de maio de 1812, na qual ele esclarece qual o tipo de vestimenta adequada aos freqüentadores do teatro.

> Como os individuos que se aprezentão em veste e a Jaqueta são ou se fingem ser da ultima Classe da Nação com Razão devem estes ceder o lugar as outras Classes primeiras quando se tracta de Objectos de mero luxo como são os Espetaculos. Hé em consequencia prohibido nos dias de Galla a entrada deste Theatro a todos os que não se apresentarem vestidos com aquella decencia que geralmente se julga como hum Signal que destingue a Ordem, e athé mesmo a educação do Individuo (APEB_COL624_57_38R)

Neste mesmo dia o governador novamente adverte o público quanto ao costume de cobrir o rosto:

> Adverte se de Ordem Superior que o costume de tapar a Cara ou cobrilla de qualquer modo com lenços hé tão barbaro como oposto a boa Ordem, Decencia e Policia do Theatro e por isso fica elle prohibido com tanta Severid^{e} q^{e} athé se empregarão meyos de força para se conseguir que não haja huma só pessôa com lenço na Cabeça nos espetaculos, e antes que todas estejão com a Cara perfeitam^{e} descoberta. (APEB_COL624_58_38V)

O Conde dos Arcos, o então governador, de acordo com essas duas ordens, está se preocupando com as vestimentas e o comportamento da "ultima Classe da Nação", e das mulheres, grupos de pessoas normalmente excluídas, no século XIX. A maior autoridade política e social do Estado da Bahia, ao mesmo tempo que, anos antes, na figura do Conde da Ponte, criou e determinou a estrutura organizacional do Teatro São João, está agora se relacionando com a base da pirâmide social, através deste teatro, que, neste caso é o centro da figuração.

CONCLUSÃO

O período de estabelecimento do Teatro São João coincide com o momento pré-independente do Brasil, no qual a Bahia teve um importante papel. Os artistas relacionados com o teatro, além de presenciar, foram atores sociais em um momento de profundas mudanças na sociedade, momento este em que o Brasil deixava de ser uma colônia portuguesa e se transformava uma nação independente, consequentemente em busca de uma identidade.

O teatro teve também um importante e evidente papel como instrumento civilizador e escola de convívio, que pode ser percebido desde a primeira portaria para a sua criação, quando o conde da Ponte decide criá-lo.

> Reconhecendo ser o espetaculo theatral o entretenim.to geralme adoptado pelas Naçoens Civilisadas pa distrahir, e entreter a mocidade de huma populosa cidade n'aquellas horas, em que o Ocio parece convidalla a precipitar se em vicios perniciosos, alem do beneficio incalculavel de habitualla a viver no centro dos mais individuos da sociedade, habito, q. insensivel e expontaneam.te contrahido se torna um freio quase invensivel a conter o homem mais relaxado, inspirando lhe o amor a estimação de seos iguaes (APEB_COL624_01_01R).

Os fatos supracitados ponteiam as relações não apenas de trabalho existentes entre os artistas e o Teatro São João, mas as relações de convívio entre as diferentes camadas sociais envolvidas com esta instituição, e revelam um esboço de política cultural voltada para a cultura e a arte, no período da criação e do estabelecimento deste teatro.

Apesar dos esforços feitos pelos pesquisadores baianos, a história musical da Bahia colonial ainda é bastante obscura e carente de estudos. Este trabalho pretende estimular o estudo da pouco abordada vida artística baiana no período colonial.

Referências bibliográficas

BOCCANERA JUNIOR, Sílio. *O theatro na Bahia:* livro do centenário (1812-1912). Bahia: Officina do "Diario da Bahia", 1915.

_____. *O theatro na Bahia:* da côlonia à república (1800-1923). Bahia: Imprensa Official do Estado, 1924.

CHARTIER, Roger. Prefácio. In ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 7-25.

DOSSIÊS sobre finanças do Teatro São João. Folhas de Pagamento. 1813-1820. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção de Arquivo Colonial e Provinciana. N. 619.

_____. Folhas de Pagamento, listas de compras de material para obras do novo teatro. 1806-1820. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção de Arquivo Colonial e Provinciana. N. 618.

_____. Livro-caixa. 1812-1818. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção de Arquivo Colonial e Provinciana. N. 622.

_____. Registros de Portarias, requerimentos, representações, ofícios, editais, informações. 1808-1830. Arquivo Público do Estado da Bahia. Seção de Arquivo Colonial e Provinciana. N. 624.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte:* investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte. Tradução: Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Da revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX:* intinerário de uma historiadora. Salvador: Corrupio, 2004.

NEVES, Maria Helena Franca. *De la traviata ao maxixe:* variações estéticas da prática do teatro São João. Salvador: SCT/FUNCEB/EGBA, 2000.

QUERINO, Manuel Raymundo. Os teatros na Bahia. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*. Salvador, vol. 16, n. 35, 1909.

ROBATTO, Lucas. O Teatro São João desta cidade da Bahia – 1806-1821: a criação e o estabelecimento de um teatro no Brasil colonial. III Colóquio Internacional de Musicologia Casa de las Américas, 2003, Havana, Cuba. *Anais...* Havana: Casa de las Américas, 2003. No prelo.

ROBATTO, Lucas; RODRIGUES, Clara Costa; SAMPAIO, Marcos da Silva. Os Primórdios do Teatro São João desta Cidade da Bahia. *Revista da Bahia:* FUNCEB*,* Salvador, v. 32, n. 37, p. 62-67, 2003.

RODRIGUES, Clara Costa. O Teatro São João desta cidade da Bahia: um instrumento civilizador e escola de convívio para a sociedade baiana do século XIX. XXIII SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PESQUISA, 2004, Salvador, BA. *Anais...* Salvador: UFBA, 2004. No prelo.

RUY, Affonso. *Historia do teatro na Bahia*: séculos XVI-XX. Salvador: Universidade da Bahia, 1959.

O teatro na Bahia. In: *História das artes na cidade do Salvador*. Salvador: Prefeitura Municipal do Salvador, 1967, p. 109-171.

SAMPAIO, Marcos da Silva. O desenvolvimento do sistema de códigos de localização de informações arquivais do Teatro São João desta cidade da Bahia. XXII SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PESQUISA, 2003, Salvador, BA. *Anais...* Salvador: UFBA, 2003.

_____. Gerenciando Informações Referentes ao Teatro São João desta Cidade da Bahia. XXIII SEMINÁRIO ESTUDANTIL DE PESQUISA, 2004, Salvador, BA. *Anais...* Salvador: UFBA, 2004. No prelo.

SCHERPEREEL, Joseph. *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*: documentos inéditos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian Serviço de Música, 1985.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. 10. ed. Salvador: Editora Unesp/EDUFBA, 2001.

AUTORIA, APROPRIAÇÃO E MERCADO NA CULTURA POPULAR

Marcos Ayala
marcos.ayala@uol.com.br

Resumo: A questão da autoria na cultura popular parece, à primeira vista, bastante evidente – afinal, o anonimato é um dos principais fatores utilizados para definir o folclore, desde a criação do termo e a delimitação de seu campo. No entanto, uma já longa experiência de pesquisa na área impõe a necessidade de uma maior reflexão sobre o tema. Por um lado, a cultura popular é produzida por grupos sociais com pouco ou nenhum acesso à escrita e a outros meios permanentes de registro; é transmitida oralmente, o que faz com que, com o tempo, seus autores desapareçam da memória. Por outro, os artistas populares e aqueles que assistem ou assistiam com freqüência às brincadeiras e festas populares são capazes de nomear os responsáveis por sua realização, sejam mestres, sejam outros participantes. Quando se trata de registrar em CD a música popular tradicional, como aconteceu recentemente em pesquisa da qual participei, devemos, de um lado, tentar garantir que intérpretes e autores de letras e músicas incorporadas a manifestações tradicionais tenham seus direitos assegurados e não venham a ser explorados, expropriados de suas criações; de outro, evitar que outros artistas populares, no futuro, sejam impedidos de cantar ou tocar estas músicas, pois isso implicaria em cerceamento da livre manifestação das práticas culturais populares e levaria a um aprofundamento de interferência, nelas, das relações de mercado, que passariam a reger suas relações internas, transformando assim profundamente o caráter mesmo da cultura popular.

A questão da autoria na cultura popular parece, à primeira vista, algo simples e evidente. Na perspectiva mais tradicional, o anonimato é um dos principais fatores utilizados para definir o folclore, desde que William John Thoms propôs o uso deste termo, em 1846. O caráter anônimo do folclore constitui quase um dogma nos estudos tradicionais. No entanto, a questão deve ser discutida com maior profundidade. Antes de tudo, é preciso refletir em que consiste este anonimato e quais os elementos que levam a ele, o que nos leva a um exame dos contextos históricos e sociais no interior dos quais a cultura popular é elaborada.

A cultura popular, na perspectiva aqui adotada, é a cultura de grupos sociais subalternos. Esses grupos, como todos sabemos, estão excluídos do direito à maioria dos bens e benefícios da sociedade. Entre outras coisas, esses grupos são privados do acesso à escolarização e dos meios para realizar um registro permanente de suas criações, seja através de documentos escritos, fotografias, filmes, fitas magnéticas de áudio, de vídeo. A forma básica pela qual mantêm as referências a suas atividades culturais é a memória. Mesmo quando lança mão de meios de registro escritos, ou de outros meios permanentes, a cultura popular continua tendo como característica fundamental a oralidade: ela se mantém, se

reproduz e se difunde através da transmissão oral. Essa forma de transmissão é um dos motivos para o anonimato das manifestações culturais populares: ao longo do tempo, os nomes de artistas populares que cantavam, dançavam, declamavam versos, bem como a identidade de autores destas e de outras manifestações, podem ser esquecidos, os locais onde elas foram elaboradas podem se tornar imprecisos.

No entanto, nem sempre é isso o que acontece. Há uma preocupação evidente de artistas populares em indicar com quem, onde e como aprenderam a cantar, a dançar... Muitas vezes, nomeiam igualmente o mestre de seu mestre, a pessoa com quem ele aprendeu e onde atuava. Também os freqüentadores assíduos das brincadeiras (termo usado na Paraíba para designar danças e espetáculos populares) se lembram de quem as realizava e quem organizava os eventos nos quais ocorriam, quais os locais e as épocas de sua realização.

Trago aqui alguns exemplos. Na década de 1980, pesquisei o *Samba-lenço de Mauá*, constituído por três segmentos, ou subgrupos, formados por pessoas residentes em três locais: Mauá, na Grande São Paulo e dois bairros da capital, a Freguesia do Ó e a Vila Carolina. Não só os locais de residência eram diferentes; cada um destes subgrupos era liderado por pessoas que tinham passado por diferentes experiências de vida e de aprendizado do samba, pois tinham vivido em áreas diversas do interior do Estado. O samba-lenço costumava ocorrer em áreas rurais do Estado de São Paulo, especialmente em fazendas de café, como parte de festas do catolicismo popular. Chegou à Grande São Paulo levado por trabalhadores agrícolas negros que migraram para a capital por volta dos anos 50. Em 1957 ou 1958, esses três subgrupos se aglutinaram no grupo que viria a ser denominado *Samba-lenço de Mauá*. A dança manteve seu caráter religioso, sendo realizada, em diferentes épocas, como parte das Festas de Reis, de 13 de maio (São Benedito) e de São João.

Quando indagados a respeito, os participantes do grupo identificavam qual dos três segmentos tinha levado determinada "moda" para o grupo. As quatro irmãs que moravam na Freguesia do Ó (Guilhermina, Albina, Aparecida e Chiquinha) que lideravam um dos subgrupos, constituído basicamente por familiares delas, indicavam também quais as "modas" que tinham aprendido com o avô, africano que fora da Bahia para São Paulo, levando com ele a experiência cultural adquirida.

Algo semelhante ocorre em Guruji, no município do Conde (PB). Se questionados, os participantes do coco que ali é realizado identificam o autor de determinado coco ou qual o integrante do grupo que costuma "tirar" aquele coco. Ao lado dos cocos aprendidos com os dançadores mais velhos, existem aqueles que são criados a partir de situações observadas, criação que se dá, muitas vezes, por meio da modificação de cocos da tradição.

Um outro caso de identificação ocorreu na Torre, em 1998. Como parte das pesquisas sobre a memória cultural deste bairro de João Pessoa, uma equipe de pesquisadores pertencentes ao Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO), um centro de pesquisas localizado na UFPB, projetou um vídeo contendo trechos de filmes realizados pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*, enviada ao Nordeste em 1938 por Mário de Andrade, então Diretor-Geral do Departamento de Cultura do Município de São Paulo. Uma das brincadeiras mostradas no vídeo era a Barca de Torre, que tinha se apresentado durante um certo período no bairro, mas tinha se transferido, muitos anos antes, para o bairro de Mandacaru, tendo posteriormente deixado de atuar, por falta de incentivo e de dançadores. Enquanto apareciam na tela as imagens da barca de 1938, uma das espectadoras, dona Adelita, moradora da Torre desde a década de 30, reconheceu um dos dançadores, que representava na época o único papel feminino da brincadeira, a Saloia. Era Severino Buril Irmão, que ela conhecia como Biu Saloia. Morador de Mandacaru, Biu Saloia participava, no final dos anos 90, do mesmo grupo de Terceira Idade freqüentado até hoje por dona Adelita. Algum tempo depois, no Centro Social Urbano de Mandacaru, onde o grupo se reúne, ela apresentou Biu Saloia aos pesquisadores. Vale ressaltar que, no filme, Severino Buril Irmão aparece à distância, no meio dos outros dançadores, usando vestido, peruca e óculos escuros. Além disso, decorreram sessenta anos entre as filmagens e a projeção e dona Adelita conheceu, ao longo desse tempo, muitas brincadeiras e, no que diz respeito à barca, mais de uma formação, mais de um mestre e diversas Saloias. Mesmo assim, ela reconheceu Biu Saloia logo que sua figura apareceu na tela.

Em diversas outras ocasiões, dona Adelita deu informações sobre a Barca da Torre. Embora não tivesse participado daquela brincadeira (apenas sua irmã, Menininha, tinha atuado como Saloia), ela era capaz de nomear os sucessivos mestres da barca: Seu Biu tinha sido Saloia ao tempo em que o mestre era Joaquim Bochechinha (Joaquim Luís da Silva, de acordo com um outro participante da barca). Mais tarde, Joaquim foi substituído por Cícero Campos; sob sua direção, a irmã de dona Adelita veio a representar a Saloia. Antes dela, outra moça, Nazinha, já tinha assumido este papel.

Esta preocupação em manter na memória os nomes dos responsáveis pelas manifestações culturais também é encontrada em Pombal (PB), onde a Festa do Rosário é realizada anualmente, no primeiro domingo de outubro. Os principais responsáveis pela festa são os “negros do Rosário”, constituídos por três grupos: a Irmandade do Rosário, os Pontões e os Congos. Além deles, tem papel destacado o Reisado, que antigamente brincava durante

as festas de final do ano, mas acabou por se incorporar à festa do Rosário, o acontecimento festivo mais importante da cidade.

As informações fornecidas por Aurélio Gomes Faria, nascido em 1902, parente de participantes da confraria e dos Pontões, bem como as de outros "negros do Rosário", indicam a década de 1890 como a época de obtenção de autorização para o funcionamento da Irmandade. Os negros do Rosário identificam Manoel Cachoeira como seu fundador, primeiro juiz – o cargo máximo da Irmandade – e também o primeiro rei da festa do Rosário. Wilson Seixas, estudioso da história de Pombal, cita os "documentos de compromisso da irmandade", nos quais encontrou a referência "ao preto e confrade Manoel Antônio de Maria Cachoeira", que recebeu do Bispo de Olinda, no final do século XIX, "o documento de ereção canônica para a criação da referida irmandade" (SEIXAS, 1962, p. 232.)

Um último exemplo nos vem de García Canclini, que parece apontar em direção contrária à dos casos citados acima. Ao analisar a produção de artesanato no México, o autor afirma que intermediários privados e mesmo órgãos estatais adotam medidas que modificam "o vínculo entre os artesãos e os seus produtos" (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 84). Uma dessas medidas é o pedido para que os criadores gravem seus nomes nas peças que produzem. Relembra sua visita à casa do presidente de uma cooperativa artesanal de Ocumicho, onde um conjunto de peças de barro estava armazenado, para ser encaminhado para comercialização através do Fundo Nacional para o Fomento do Artesanato (FONART):

> Minha atenção deteve-se nas peças de uma artesã dotada de uma habilidade excelente porque me atraíam seus desenhos satíricos, certos jogos violentos e irreverentes com figuras e cores (...). Logo descobri o seu estilo, percebi as constantes que davam unidade à sua obra e permitiam identificar as peças antes de ler a assinatura. Mas depois de doze ou quinze diabos cheguei a um que sem dúvida era da mesma artesã, e que, entretanto, levava outro nome. Indaguei a este respeito ao presidente do grupo e ele me respondeu sem se alterar: "Acontece que quando ela terminou este diabo ela não encontrou a sua firma e pediu emprestada a da vizinha" (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 84).

García Canclini critica a individualização promovida pelo mercado e seus efeitos sobre a condição do artesão: "uma vez que as suas obras deixam de habitar o seu povoado, ele só pode viver no universo de estereótipos que o mercado consagrou sob a sua assinatura" (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 85)

A assinatura separa a obra do universo das relações comunitárias, para inseri-la no sistema de obras do autor. Este, por sua vez, também se vê isolado de sua comunidade, perdendo com isso seu enraizamento cultural. "A assinatura, que para os artistas possui algo

de afirmação pessoal e de jogo narcisista, é para os artesãos um referendo paradoxal de sua identidade alienada" (GARCÍA CANCLINI, 1983, p. 85).

Estas observações de García Canclini abrem caminho para uma reflexão sobre a relação entre cultura popular, autoria e mercado. O comportamento da artesã, a meu ver, não significa necessariamente a ausência de preocupação com relação à autoria. O que se evidencia é o papel secundário atribuído à *assinatura*. A assinatura, no entanto, não é a única forma de estabelecer a autoria de uma obra – nem mesmo se pode dizer que seja o principal meio de fazê-lo. Um artista popular é capaz de identificar a obra de outro por suas características – em uma peça de cerâmica, a partir das formas de acabamento, ou de certos detalhes característicos. Quando se trata da produção de uma outra região, pode não reconhecer os autores, mas identificar a região de origem da obra. Do mesmo modo, outras pessoas com um certo grau de conhecimento da produção de uma determinada região (estudiosos ou não), são capazes de reconhecer as peças ali criadas, bem como de identificar autores individuais daquela região, como fez García Canclini, ao examinar as peças da artesã de Ocumicho. O mesmo vale para outras manifestações culturais populares, como textos, cantos, danças: aqueles que têm uma maior intimidade com a produção cultural conseguem distinguir características específicas de determinados mestres e artistas.

Aliás, se nos voltarmos para outros setores da cultura, como a arte erudita, também verificaremos que a autoria pode ser atribuída ou negada com base em outros elementos que não a assinatura. A indicação da autoria de obras, no campo das artes plásticas, assim como no da literatura, passa pela análise de suas características estéticas, pela busca de marcas deixadas pelo autor, sem contar as análises de material, utilizando equipamentos vários, para determinar datas e locais de produção das peças. Não há motivo para nos espantarmos com a possibilidade de que também na cultura popular as marcas deixadas pelos autores sejam devidamente reconhecidas.

O anonimato, assim, pode ocorrer como fruto do esquecimento, pelas gerações posteriores, dos autores ou dos artistas que conheciam determinado canto ou dança, ou que produziram determinada obra. Não é uma opção deliberada, uma recusa ao reconhecimento da autoria ou à identificação dos responsáveis pela criação e manutenção das brincadeiras.

Cabe, portanto, questionar o anonimato – anonimato para quem? A cultura popular parece ser anônima, sobretudo, para estudiosos que não registram nomes e outros dados por considerá-los dispensáveis. Quando pesquisadores anotam nomes, endereços e outras informações de dançadores, cantadores, instrumentistas, é possível localizar estas pessoas e também confirmar a exatidão das memórias dos participantes de atividades culturais

populares, o que indica a importância que conferem à identificação dos responsáveis por sua realização.

É certo que não podemos confundir os processos culturais, acreditar que a autoria na cultura popular tem o mesmo sentido que na cultura hegemônica. O caráter e o papel do indivíduo não são os mesmos. Uma das características que distinguem a cultura hegemônica, a partir da idade moderna, é a maior ênfase conferida à atuação do indivíduo, entendido como ser autônomo e titular de direitos, especialmente o direito de propriedade, considerado pré-requisito para o exercício da liberdade. Um dos modos pelos quais este movimento se exprime é justamente a valorização da autoria individual das obras. Estas idéias são inseparáveis da moderna noção de mercado, lugar privilegiado de atuação do indivíduo.

Esta tendência, que se verifica na cultura própria da era burguesa, não poderia deixar de ter reflexos também na cultura popular. Afinal, embora se possa falar em dois processos culturais, eles não existem de forma isolada; ao contrário, coexistem como partes de um mesmo sistema sócio-cultural. A cultura popular tem como base as relações comunitárias, a memória e a transmissão oral, mas não deixa de estar inserida em um mundo regido pelo mercado, pelo individualismo e pela predominância da escrita. Nesse contexto, há sempre o risco de que as obras elaboradas no campo da cultura popular e seus autores se segreguem de seus espaços próprios de produção e se tornem alheios a este universo, se alienem, para retomar os termos da análise de García Canclini. Há aí hierarquias, desigualdades e relações de poder que não podem ser ignoradas.

As observações feitas por mim e por outros pesquisadores que atuam no Laboratório de Estudos da Oralidade (em particular, Maria Ignez Novais Ayala e Henrique Sampaio) evidenciaram a ocorrência de graves problemas em grupos de cultura popular que passaram a se apresentar com maior freqüência em eventos promovidos por órgãos públicos ou instituições privadas: desconfianças com relação ao montante de cachês recebidos e a sua divisão entre os participantes, desinteresse pela atuação na brincadeira quando a apresentação não se dá fora da comunidade, desavenças e mesmo a desagregação de grupos. Estas conseqüências se agravam especialmente nos casos em que, após um período de apresentações públicas e recebimento de cachês, elas deixam de ocorrer, em conseqüência da redução de verbas dos patrocinadores ou por terem estes perdido o interesse, seja por aquele grupo específico, seja pela promoção da cultura popular, em termos mais gerais.

A ocorrência dessas situações recomenda que tenhamos cautela ao realizarmos ações que contribuam para a divulgação de manifestações culturais populares. O impacto da atuação no mercado e do surgimento ou da intensificação de interesses pecuniários não podem ser

subestimados. A atribuição da autoria de uma obra a determinado artista ou grupo popular pode ter efeitos graves. Outros artistas populares passarão a depender de autorização para gravar ou apresentar em público aquelas obras. Os detentores dos direitos autorais podem impor dificuldades para dar a autorização, ou mesmo exigir um pagamento em troca. Haveria, assim, um aprofundamento da interferência, nas práticas culturais populares, das relações de mercado, que passariam a reger não mais apenas suas relações com organizadores de eventos e outros patrocinadores, mas as relações entre os próprios artistas populares, ou seja, as relações que podemos definir como internas à cultura popular, o que significaria uma transformação do caráter mesmo desta cultura. Além disso, temos também a possibilidade de entrada em cena de intermediários, encarregados da defesa dos direitos autorais e da arrecadação (as associações e o ECAD, por exemplo).

Por outro lado, não se pode simplesmente divulgar as obras populares, considerando-as como domínio público. Seria uma outra maneira de ignorar a autoria, reproduzindo, sob uma nova forma, a noção de anonimato como característica essencial da cultura popular. A par de ocultar, mais uma vez, os nomes dos criadores das obras artísticas que estão sendo documentadas e tornadas públicas, este procedimento também abre espaço para uma apropriação destas obras por terceiros, sem o reconhecimento da autoria e sem o pagamento de direitos autorais. Embora as quantias envolvidas costumem ser pequenas, em geral elas fazem uma grande diferença para os artistas populares.

O uso do sistema conhecido como copyleft poderia abrir novos caminhos. No entanto, há dois pontos a serem ponderados. Em primeiro lugar, o sistema, do mesmo modo que o copyright, tem como base os direitos individuais. A licença criada pela Creative Commons permite o livre acesso, distribuição, cópia, utilização e mesmo modificação de obras, possibilitando também que o autor selecione apenas alguns ou todos estes direitos. Ainda temos aqui, porém, o princípio de que o criador (individual ou coletivo) é proprietário dos direitos sobre suas obras, cabendo a ele decidir sobre a liberação ou não de seu uso. Continuam presentes, portanto, as questões colocadas anteriormente, relativas à contraposição entre este preceito individualista e as relações de base comunitária que caracterizam as manifestações culturais populares, com os possíveis choques e riscos para as formas de organização encontradas na cultura popular.

Por outro lado, como lembrei anteriormente, a cultura popular não está isolada do sistema cultural, social e econômico. A liberação do acesso, distribuição, uso das criações populares, sem autorização prévia dada a cada caso e sem que seus autores sejam remunerados por isso, abrirá a possibilidade de que outros venham a ganhar dinheiro,

interpretando as composições que foram liberadas; mesmo que o intérprete não receba pela gravação da obra, permitindo também, por sua vez, o acesso a ela, a divulgação obtida lhe proporcionará a atuação em shows, pelos quais receberá cachês. A disponibilização da obra na Internet também não deixa de envolver o lucro; para ter acesso a essas criações, os usuários pagarão tarifas para provedores, empresas de telefonia ou de fornecimento de outras formas de conexão... Deste modo, a liberação se transformaria em canal de exploração da obra por outros, embora de forma indireta – afinal, estamos num sistema capitalista e os sistemas de circulação são usados predominantemente para fins comerciais.

Por fim, é preciso ter em conta que uma das especificidades da cultura popular frente à cultura hegemônica relaciona-se à temporalidade. A cultura popular não se pauta pelo imediato, pelo tempo do relógio. Seu tempo é o tempo mais longo, mais lento. Uma modificação, uma intervenção que se faça hoje e que parece pequena, superficial, poderá ter repercussões que se prolongarão por muitos anos, ou vir a ter, bem mais tarde, conseqüências muito sérias na organização do grupo.

Como se vê, qualquer da soluções apresenta sérias dificuldades. Não há respostas simples ou fáceis. A cada caso, será preciso ponderar os riscos a serem enfrentados. Quando uma mesma música é compartilhada por diferentes artistas ou grupos, não se pode atribuir sua autoria a apenas um deles – àquele que a está registrando em CD, por exemplo. Ao mesmo tempo, será preciso encontrar meios de atribuir a quem a está gravando o devido crédito e evitar que outras pessoas possam se apropriar indevidamente da composição, vindo a expropriar culturalmente e a explorar economicamente aqueles que, ao longo de muitos anos, produziram e mantiveram viva aquela manifestação cultural.

Quando colocamos artistas populares em contato com o mercado, ou quando contribuímos para que a atuação deles no mercado se torne mais ampla ou mais freqüente (mediante a produção de CDs, por exemplo, que podem gerar convites para shows ou para outras gravações), estamos, obviamente, realizando uma intervenção "de fora", uma interferência nas condições sob as quais aqueles artistas produzem e divulgam seus cantos, suas danças, suas brincadeiras. Tendo conhecimento de experiências anteriores em que a divulgação mais ampla gerou dificuldades para artistas populares, devemos alertá-los sobre os riscos que correm e atuar no sentido de contribuir para que estes riscos sejam minimizados; em outras palavras, a interferência deve ser assumida como tal e realizada de forma a reduzir as possibilidades de que os envolvidos venham a ser prejudicados em conseqüência dela.

Referências bibliográficas

BOSI, Alfredo. Cultura brasileira e culturas brasileiras. In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 308-345.

_____. Plural, mas não caótico. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira*: temas e situações. São Paulo: Ática, 1987, p. 7-15.

CANCLINI, Néstor García. As *culturas populares no capitalismo*. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MARTINS, José de Souza. Tempo e linguagem nas lutas do campo. In: MARTINS, José de Souza. *A chegada do estranho*. São Paulo: HUCITEC, 1993, p. 27-59.

SEIXAS, Wilson. *O velho arraial de Piranhas (Pombal)*, João Pessoa, Gráfica A Imprensa (1962).

THOMPSON, Edward P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: _____. *Costumes em comum*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 267-304.

BATUQUE E LOUVAÇÃO NA NAÇÃO XAMBÁ (OLINDA – PE): UM TERREIRO DE IANSÃ, UMA HISTÓRIA DE MULHERES

Laila Andresa Cavalcante Rosa
lailarosamusica@yahoo.com.br

Resumo: A Nação Xambá corresponde a uma nação afro-brasileira de culto aos orixás. Segundo seus filhos-de-santo foi levada à Recife - PE na década de vinte pelo babalorixá alagoano Artur Rosendo, então fugido da repressão policial aos cultos afro-brasileiros naquele estado. Após oitenta anos deste árduo percurso histórico, os preceitos desta nação continuam vivos através da tradição mantida no terreiro *Santa Bárbara da Nação Xambá,* situado no bairro de São Benedito, Olinda – PE, que, pode-se dizer, pertence antropologicamente à região de Beberibe, Recife – PE, considerada tradicional por possuir diversos terreiros de xangô. A história deste terreiro é marcada por uma atuação feminina de filhas do orixá feminino Iansã, que se deu com seu fundamento em 1930 no bairro de Campo Grande – Recife – PE, por Maria das Dores da Silva ou Maria Oiá e, posteriormente, por Severina Paraíso da Silva ou Mãe Biu em 1950, no lugar que funciona até hoje. Desde 1993, com o falecimento de Mãe Biu, o terreiro possui como babalorixá seu filho consagüíneo Adeildo Paraíso da Silva ou Pai Ivo, que mudando a tradição deste de ser dirigido por mulheres, é filho de outro orixá feminino – Oxum – fato ressaltado pelos próprios filhos-de-santo. O presente trabalho visa expor parte integrante da pesquisa que está em andamento sobre o repertório de Iansã, presente nos toques públicos, como via de compreensão da importância deste orixá para as pessoas que fazem parte desta Nação, para a história deste terreiro, bem como do papel da mulher em seu contexto musical e extra-musical.

1. Introdução

A Nação Xambá é uma nação afro-brasileira de culto aos orixás. Segundo seus filhos-de-santo (LEAL, 2000, p. 10) foi levada à Recife - PE nos anos vinte pelo babalorixá alagoano Artur Rosendo, fugido da repressão policial aos cultos afro-brasileiros naquele Estado. Após oitenta anos deste árduo percurso histórico, os preceitos desta nação continuam vivos através da tradição mantida no terreiro de *Santa Bárbara da Nação Xambá* (Ilê Axé Oyá Meguê). Situado no Portão do Gelo, São Benedito, Olinda – PE às margens do rio Beberibe, o terreiro fica numa região tradicional por possuir casas de cultos afro-brasileiros em geral devido seu afastamento do centro de Recife e Olinda e, portanto, propícia para fugir dos olhos da polícia em tempos de perseguição.

A história deste terreiro é marcada por uma atuação feminina de filhas do orixá feminino Iansã, que se deu com seu fundamento em 1930 por Maria das Dores da Silva ou Maria Oiá e por sua sucessora Severina Paraíso da Silva ou Mãe Biu em 1950. Desde 1993

com o falecimento de Mãe Biu possui como babalorixá Adeildo Paraíso da Silva - Pai Ivo-, filho consangüíneo desta e filho-de-santo do orixá Oxum, deusa das águas doces, da beleza e da riqueza. O fato de Ivo possuir orixá feminino é sempre ressaltado pelos adeptos desta nação para reforçar sua tradição de desempenho feminino à frente da manutenção do terreiro.

O presente artigo visa expor parte integrante da pesquisa que está em andamento sobre o repertório de Iansã presente nos toques públicos, como via de compreensão da importância deste orixá para as pessoas que fazem parte desta Nação. A música deste orixá representa veículo para entender o papel da mulher em seu universo religioso, relacionado à história do terreiro que é regido por Iansã. Neste enfoque, considero a importante questão da assimilação da personalidade do orixá, pela filha e filho-de-santo, cujas características particulares são retratadas em seu repertório.

2. O terreiro Xambá de Portão do Gelo – *uma história de resistência*

Referindo-se à perseguição aos cultos afro-brasileiros na Bahia, contexto similar ao pernambucano e especificamente ao sofrido pela nação Xambá, BRAGA (1995, p. 21) ressalta o conflito dos padrões e concepções sociais brancas, de classe econômica alta, e negras de classe econômica desfavorável, afirmando que "a repressão policial aos candomblés da Bahia tinha propósitos mais largos e ambiciosos e o que se pretendia verdadeiramente era atingir mortalmente as bases de uma cidadania diferenciada". O autor relata o mesmo contexto de perseguição religiosa no Estado de Alagoas, lugar de origem de Pai Rosendo:

> Já no vizinho Estado de Alagoas, a perseguição foi tão cruel que o povo-de-santo teve praticamente que reestruturar o culto; eliminando o uso dos instrumentos de percussão como os atabaques, e "tirando" os cânticos em baixa voz, para que não fossem admoestados pela polícia (1995, p. 27).

Entender tal contexto representa premissa básica para pensar na história e tradição da nação Xambá que, como tantas outras nações afro-brasileiras, sofreu os percalços de um caminho difícil desde suas origens de cisma africano até a resistência cultural através da manutenção de uma identidade diferenciada. Neste contexto Pai Rosendo, representa referência para a história desta nação por ter iniciado em 1927, Maria das Dores da Silva (Maria Oiá), primeira ialorixá do terreiro em questão, de muita importância para a compreensão do papel das mulheres para os filhos-de-santo do Xambá. Posteriormente esta ialorixá fundou sua própria casa de culto aos orixás em 1930, localizada na Rua da Mangueira, 137, no bairro de Campo Grande, Recife, Pernambuco. Após o falecimento de

Maria Oiá[1] em 1939, Severina Paraíso (Mãe Biu) deu prosseguimento, ainda que às escondidas da polícia, à tradição do culto aos orixás conforme os preceitos da nação Xambá que foram transmitidos pelo Pai Rosendo e, posteriormente, por Maria Oiá. Mãe Biu representa referência religiosa e familiar fundamental para esta nação, pois, foi a fundadora em 1950 do terreiro que deu continuidade ao que havia sido forçosamente fechado no ano de 1938 pela polícia. Esta segunda ialorixá conseguiu congregar em torno de si e da religião sua numerosa família e vários adeptos.

Os filhos-de-santo deste terreiro, mesmo após o falecimento de Mãe Biu guardam sobre sua memória uma referência fundamental que alimenta profundamente o sentido de continuidade à tradição desta nação e sua identidade. Seu sucessor Pai Ivo, juntamente com Mãe Tila - irmã de Mãe Biu e falecida em março de 2003, deu prosseguimento aos preceitos desta nação com o povo-de-santo. Atualmente, o babalorixá divide com outra tia materna e mãe-de-santo da casa, Dona Lourdes, Seu Maurício e Dona Nair – padrinho e madrinha do terreiro -, as responsabilidades do culto em diversas esferas – sejam organizacionais, sejam religiosas.

Os adeptos têm consciência e se ressentem com o fato da nação Xambá ser considerada por alguns autores (PRANDI, 1996 e 1999; CACCIATORE, 1977) como quase extinta. É preciso ressaltar que embora esta nação possua apenas um terreiro - o do Portão do Gelo, não significa que esteja em extinção. Sua dinâmica reside no fato de que é composta por filhos-de-santo que, em sua maioria, possuem laços consanguíneos e não sentem necessidade de abrir seus próprios terreiros, preferindo manter a característica nuclear do tempo da falecida ialorixá Mãe Biu.

3. Epahei Iansã! – *a deusa dos ventos e das tempestades*

> Oiá representa mulher guerreira que criou seus filhos sem ajuda de homem nenhum. Ela foi o único orixá que foi buscar Exu dentro do cemitério, por isso ela é tida como a rainha, a deusa dos eguns. É esposa de Xangô, por isso o título de rainha, por que Xangô é o rei. É um orixá de muita bravura, é um orixá de muita força, é um orixá de muita beleza, muita sutileza (SANDRO PARAÍSO).

[1] O pai de Mãe Biu, viúvo de sua mãe, falecida quando esta era muito jovem, casou-se com a irmã de Maria Oiá, logo, a relação de parentesco vem antes mesmo da religiosa. Com o falecimento de Maria Oiá, seus filhos-de-santo passaram a procurar Mãe Biu e sua irmã, Mãe Tila, que, quando tiveram condições, reabriram o terreiro doze anos após seu fechamento.

A escolha do orixá Iansã ou Oiá[2] para a minha pesquisa foi guiada por este representar, segundo os próprios filhos-de-santo, uma divindade especial para a nação Xambá. Orixá da falecida Mãe Biu e guardião do terreiro - ele quem o "rege", todas as decisões são tomadas a partir de sua consulta através do jogo de búzios. Em relação à Iansã há também uma menção significativa dos filhos e filhas-de-santo em relação às suas filhas, como mulheres de personalidade forte que marcam a história do terreiro, a começar pelas falecidas ialorixás Maria Oiá e Mãe Biu. Pensar neste orixá corresponde pensar na atuação feminina – as mulheres de Iansã desempenham papéis fundamentais na manutenção da tradição do terreiro, sendo muitas vezes caracterizadas por um perfil marcante de guerreiras, assim como a própria divindade. É importante destacar que a personalidade da filha (o) e da divindade se confunde, compondo alicerce fundamental na construção da identidade individual e do grupo religioso, bem como nas significações musicais, visto que o filho se identifica com o repertório de seu orixá: "Esta [pessoa] assume a identidade que lhe foi imputada e acomoda-se a ela, respondendo à expectativa de comportamento que sobre ela pesa. Esse processo é reforçado ainda pelo fato de que cada filho-de-santo incrementa sua auto-estima, tendo como referência seu orixá (SEGATO, 1995, p. 52).

A abordagem etnomusicológica sobre gênero é importante para a compreensão, numa cultura ou grupo social, das diversas funções da música e dos papéis das pessoas que a realizam em diversas esferas. Diferentes papéis atuam na promoção ou inibição de habilidades musicais, bem como podem afetar na escolha de conceitos e materiais que a compõe (BLACKING, 1974, p. 35). Dentre tais distinções estão embutidas questões inerentes ao grupo cultural como status e hierarquia, sendo gênero – a separação de papéis culturais, musicais ou religiosos a partir da diferenciação entre os sexos-, um elemento presente e delineador na construção cultural do grupo em questão.

Fundado por uma filha de Iansã[3] o terreiro Xambá é marcado por uma maioria

[2] No sincretismo religioso é representada por Santa Bárbara. Mesmo reconhecendo tal relação, as filhas (os) separam os distintos âmbitos (catolicismo e xangô), sempre afirmam que ambas foram guerreiras, por isso a referência. Quando pensam em Iansã, não se remetem à Santa da Igreja Católica e vice-versa.

[3] Mãe Biu tinha Ogum como orixá "de cabeça", deus do ferro e da guerra. Para entender a situação dessa filha-de-santo é preciso ter conhecimento de que uma mesma pessoa pode ser filha de um ou mais orixás, até mesmo três ou quatro. O comum é que o filho-de-santo tenha dois: o "orixá de cabeça" - aquele que rege a vida da pessoa com maior ênfase -, e o "ajuntó"- adjunto ao principal. Mãe Biu tinha como principal orixá Ogum Cecê e foi iniciada como filha desse santo em primeiro lugar. Oiá Meguê, seu segundo orixá ou "ajuntó" tomou o lugar de Ogum em relação à fundação e administração do terreiro. A Iansã de Mãe Biu exigiu a continuidade do terreiro de Maria Oiá, que também era regido por Iansã – Oiá Dupé. No universo afro-brasileiro existe a questão muito complexa dos reajustes ou negociações religiosas como o caso de Mãe Biu para alcançar o próprio equilíbrio na vida da filha e, neste caso, do próprio terreiro como um todo. A partir deste contexto, pode-se finalmente afirmar que ela tinha Iansã como "orixá de cabeça". Sobre as negociações religiosas deste âmbito que estão presentes no xangô do Recife ver Segato (1995).

numérica de mulheres que atuam diretamente nos processos musicais, no que se refere ao repertório vocal – a importância da resposta aos cantos puxados pelo babalorixá -, na manutenção da tradição religiosa e da própria administração do terreiro. O fato de Ivo possuir orixá feminino – Oxum, também sempre é reforçado pelos filhos-de-santo como uma justificativa ou reforço ao fato desta nação ser caracterizada pela presença feminina, assim como o terreiro ser regido por Oiá Meguê - orixá da então falecida Mãe Biu.

É importante ressaltar que na nação Xambá não existem repertórios distintos para homens e mulheres - a diferença consistiria nos momentos em que o mesmo repertório é trabalhado e da forma que é enfatizado. Às mulheres é atribuída grande importância ao repertório vocal, ou seja, a presença da voz feminina é quase que um pré-requisito nas obrigações e toques, onde a resposta vocal aos cantos puxados pelo babalorixá possui extrema relevância. Nas cerimônias fechadas chamadas *obrigações,* espaço a priori masculino, os tambores são cedidos a elas e também às crianças, o que denota a abertura de aprendizagem e execução musical para ambos. Tais posturas também se dão em relação ao repertório de Iansã reforçando a concepção de que música, identidade religiosa e de gênero compõem um estreito elo. O orixá neste contexto é concebido como uma idéia musical que abrange momentos de invocação, rememoração e dramatização (SEGATO, 1999, p. 242).

3.1 As cerimônias de Oiá – *música e louvação*[4]

Cada orixá possui um repertório musical específico. Assim como a música das demais divindades, a executada para Oiá é singular e reconhecida pelos filhos-de-santo por diversos elementos como o texto, melodia, ritmo e características próprias relacionadas à divindade. As cantigas possuem significados que são interpretados subjetivamente, mas, dentro de um senso conceitual comum. Na nação Xambá este orixá possui três momentos distintos de "louvação":

1. **Louvação a Oiá** – acontece no dia 13 de Dezembro, data da primeira coroação realizada por Pai Rosendo em 1927 como ritual conclusivo da iniciação religiosa da primeira ialorixá desta nação – Maria Oiá. Esta cerimônia consistia na coroação da ialorixá "incorporada"[5] com Iansã que utilizava sua espada, coroa e trono[6]. Após o

[4] O termo "louvação" pode ser empregado também num sentido mais geral de reverência tanto à Iansã como aos demais orixás.

[5] Este é um dos termos utilizados pelos filhos-de-santo para designar o estado de transe, assim como "rodar com o santo".

falecimento de Maria Oiá, Mãe Biu retomou a cerimônia para manter a tradição, quando reabriu o terreiro em 1950[7]e repetiu a "Louvação" na mesma data, todos os anos até seu falecimento. A cerimônia caracteriza a tradição da nação Xambá, única nação afro-brasileira a realizá-la. Com duração curta em relação aos toques públicos habituais, de cerca de uma hora, a cerimônia consiste basicamente na entoação dos cantos e toques para Iansã. O repertório musical é praticamente o mesmo cantado nas cerimônias público sendo o tempo de homenagem a Iansã maior. A manutenção da "Louvação" representa uma forma de dar prosseguimento à tradição do terreiro retomada por Mãe Biu, contudo, devido ao fato do babalorixá ser do sexo masculino não há a coroação.

2. **Toque de Iansã** – realizado no mês de dezembro (domingo subseqüente à "Louvação"). Neste ano de 2004 acontecerá no dia 19. O toque para os orixás tem a duração de cerca de quatro horas, onde se canta para todos os orixás a começar por Exu e terminar com Orixalá. No caso do Toque de Iansã, no momento que se cantar para ela, será dedicado maior tempo em comparação aos demais. A quantidade de cantigas pode variar conforme a memória do solista e às exigências das "Iansãs" que "em terra" podem puxar a sua própria toada. Contudo, a seqüência das toadas deve ser respeitada pelo fato de cada cantiga possuir seu significado e função específica. Embora a nação Xambá seja considerada um caso à parte em relação às demais, seu repertório musical possui alguns "empréstimos", sobretudo das nações Nagô e Angola[8]. Algumas cantigas podem ser específicas, mas os toques também estão presentes em outros terreiros. Este ponto é fundamental para a compreensão da identidade desta casa, onde a performance musical atua como elemento diferenciador. A forma de cantar e tocar, e os andamentos caracterizam o universo musical desta nação na ótica de quem a integra.

---

[6] A espada é um importante elemento simbólico para Iansã (na dança realiza gestos com as mãos que indicam "cortar o mal"), a coroa e o trono simbolizam a consolidação deste orixá feminino como rainha dos eguns. Todas as indumentárias deste orixá, nesta nação, só foram utilizadas por mulheres, fato destacado pelos filhos que afirmam que só uma filha de Iansã poderá sentar novamente no trono.

[7] É importante ressaltar que foi Maria Oiá quem iniciou, em 1932, Mãe Biu e que a decisão da última em continuar a louvação se deu a partir do jogo de búzios onde Iansã expressou tal desejo.

[8] Esse empréstimo pode ser em diversas esferas. Um exemplo Nagô é a presença dos toques Egó e Jeje de Sete Pancadas que também estão presentes nesta nação. Na parte destinada à Caboclos o toque chamado Umbanda está presente numa toada para Oiá, que possui 16 pulsos de semicolcheia, apontado por alguns autores (VATIN, 2001, p. 139 e MUKUNA, 1979, p. 126) como bem característico da nação Angola. A discussão sobre empréstimos possui uma complexidade não sendo possível afirmar quem "tomou emprestado" de quem, logo utilizo este conceito atrelado a uma idéia de "compartilhamento musical".

3. **Toque de Balé** – realizado em 27 de janeiro, data do falecimento de Mãe Biu. Neste dia se canta para Iansã de Balé, orixá dos eguns, dos mortos. Representa caráter funeral. Existem dois momentos distintos que são realizados em espaços sagrados também distintos: a "obrigação" de Balé - acontece no quarto de mesmo nome onde só os homens participam; o Toque de Balé - ocorre no salão assim como os que são dedicados aos demais orixás, porém não é aberto ao público externo. Mesmo no momento de restrição de gênero da "obrigação", as mulheres têm participação indireta, pois, ficam à porta do quarto respondendo aos cantos puxados pelo babalorixá, confirmando a importância de seu papel musical para esta nação. No Toque, todos participam normalmente. O repertório para Iansã Balé é entoado quase que exclusivamente nos dois momentos anteriormente citados, quando presente nos toques públicos ocorre em número muito reduzido. Por conta de tais restrições, não o abordei em minha pesquisa, exceto quando presente nos toques públicos.

3.2 Oiá – *suas faces, seus gestos, suas músicas...*

Iansã é marcada por um perfil de mulher independente, guerreira, corajosa, sensual e bonita, traços que também são atribuídos às suas filhas e filhos. Este orixá carrega consigo um forte senso de justiça além de uma relação com a morte (o universo dos eguns). Na ótica de seus filhos e filhas, é muito respeitada por possuir o poder de protegê-los do mal e da morte. Ao mesmo tempo em que "qualidades" são ressaltadas, seus "defeitos" também são reconhecidos como particulares, como o de ser intempestiva. Como conseqüência, suas filhas (os) também possuem esta característica. Todavia, toda concepção generalizante é limitada e isso também dever ser destacado, logo, ninguém é igual, assim como também não possui uma Iansã igual.

Por ser quem rege o terreiro esta divindade atua também como mãe e protetora. Em entrevista (15/06/04) seu Maurício (padrinho e ogã do Xambá) expôs uma concepção muito presente no universo desta nação: "Pelo fato de ser o orixá da casa, há vontade de render homenagem à ela. A gente se encoraja muito, dá força pra nós. Uma mulher guerreira. Sou filho de Xangô, minha mãe é Iansã".

Em relação às crianças, esta nação possui a particularidade da predominância feminina de filhas de Iansã e, até jogar os búzios para saber qual o orixá da criança, independente do sexo, é comum vesti-las de cor de rosa, a cor de Oiá. Todas essas questões

são importantes para reforçar o papel desta divindade para o Xambá. Diversas questões atreladas a este orixá são relacionadas pelos filhos-de-santo à sua forma de dançar, música e toques de tambor, sendo importante abordá-las:

1. **O gestual de Iansã** - para dançar Oiá carrega sua espada de guerreira que possui o poder de "cortar o mal". Quando sem espada, o gesto das mãos compõe uma coreografia que nos remete à essa imagem. Normalmente as filhas da nação Xambá que estão de cabelos presos, quando "incorporadas" com sua "santa", soltam os seus cabelos - misto de sensualidade e liberdade. Sobre os aspectos presentes nas coreografias Segato (1995, p. 166) observa que constituem modos discursivos singulares de orixá para orixá, que diferem do âmbito verbal de concepção acerca dos mesmos e de suas mitologias, sonhos e relatos biográficos. Em relação à coreografia específica da "Iansã de balé" Verger (1999, p. 170) descreve: "Certas Iansãs, chamadas *Yànsán de Igbalè,* ligadas ao culto dos mortos, os *Egúngun,* quando dançam parecem expulsar as almas errantes com seus braços largamente abertos e estendidos para a sua frente".
Na nação Xambá, embora cada pessoa acrescente interpretações pessoais, as diferentes Iansãs dançam de forma que nos remete à imagem narrada por Verger.

2. **O texto das cantigas -** o repertório dedicado a este orixá nos toques públicos é composto por cerca de vinte cantigas cantadas, a priori, em língua iorubá com diversas modificações que compõem o processo de *tradução cultural* vivenciada pelas religiões afro-brasileiras. O texto das cantigas é cantado num iorubá que se transformou a partir da inserção de diversos elementos da língua portuguesa, compondo um *aportuguesamento* de alguns termos, ou mesmo uma re-significação através de palavras de sonoridades semelhantes entre iorubá e português que passaram a ser cantadas totalmente em português. Imersa no texto está a identidade religiosa e individual das filhas (os) e suas diferentes Iansãs, pois, é a partir do texto que as pessoas vão identificar a toada específica de seu orixá. As toadas são cantadas em sua maioria de forma silábica refletindo o caráter do orixá, de força, ímpeto, decisão e rapidez (CARVALHO e SEGATO 1992, p. 40).

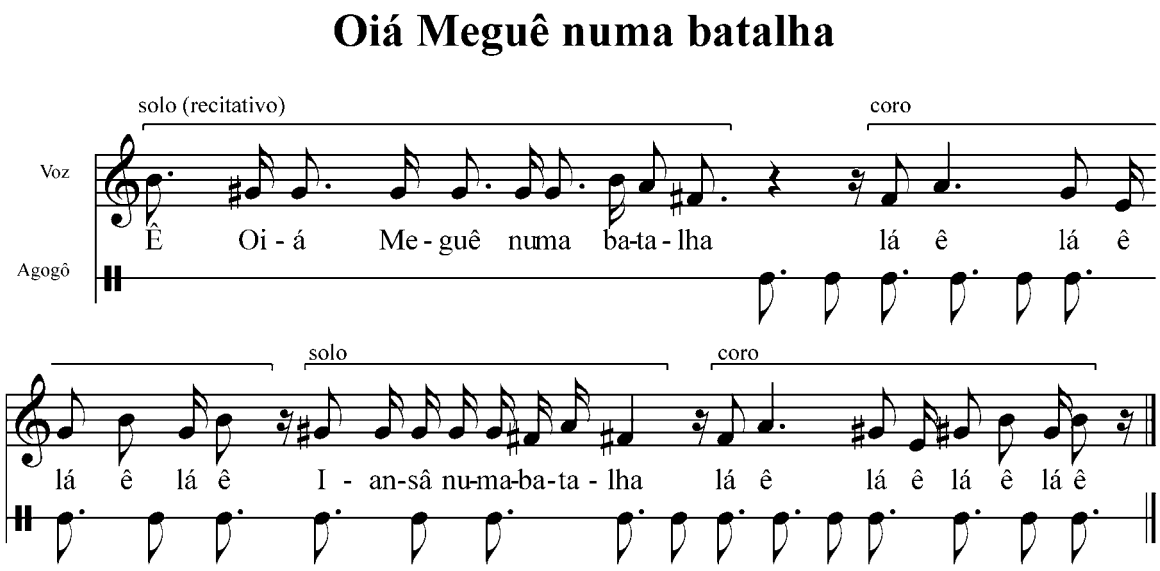
3. **Aspectos vocais –** as melodias das toadas tendem a ser tonais, embora seja um tonalismo não evidenciado em sua estrutura melódica que em geral é pentatônica, hexatônica ou heptatônica. Esta "tendência tonal" pôde ser percebida através da

análise das melodias através da disposição de suas notas - do grave ao agudo. Foi importante observar as ênfases dadas pelo coro que na maioria das cantigas canta arpejos que afirmam uma idéia tonal[9]. A parte vocal é sempre alternada entre solista e coro, sendo na seguinte ordem:

1. solista – à capela, ritmo livre;
2. coro – à capela, ritmo que está mais próximo do andamento da toada. Sandro Paraíso comentou que é o coro que "segura" os tambores para que eles não "corram";
3. tambores;
4. agogô.

O material musical do solista e coro pode ser o mesmo ou diferente e é executado de forma responsorial. O âmbito da extensão vocal é maior para o solista e varia conforme quem estiver cantando, sendo permitidas algumas variantes na interpretação. No canto, o importante é a participação de todos na homenagem aos orixás. É considerado bom cantor o que dominar o repertório e conhecer suas funções litúrgicas. Embora a ordem dos cantos varie sutilmente conforme o solista, sempre começa e termina o repertório com as mesmas toadas, cujas funções são de "chamar as Iansãs à terra" e "mandá-las de volta."

Exemplo musical:



[9] Vatin (2001, p. 149) aponta para a presença de um "universo tonal do tipo ocidental, com a presença latente dos modos maior e menor que estão presentes no culto aos caboclos." No contexto do Xambá faz sentido visto que

A cantiga acima é representativa para os vários processos apontados como a *tradução cultural,* fruto das adaptações lingüísticas e religiosas. A melodia cujo caráter tonal é afirmado pelo arpejo em mi menor cantado pelo coro é executada num canto silábico e enérgico como o próprio orixá. A identidade a partir dos nomes próprios das Oiás está presente visto que é uma cantiga de conotação ímpar para esta nação, pois, Meguê era a Oiá de Mãe Biu, logo, cantar sua toada remete à figura da ialorixá.

4. **Os toques**[10] **–** O universo rítmico é composto por trio de tambores chamados *ingomesI* -que possuem diferentes funções -, agogô e abê.[11] Numa simplificação das funções dos tambores temos:

1. O melê "puxa" tocando o padrão básico;
2. O mele ancó vem em segundo e acrescenta variações;
3. O inhã apresenta mais variantes ou "viradas" que são de extrema complexidade e virtuosismo. [12]

São seis os toques executados nos "ingomes" para o repertório de Oiá. É importante ressaltar que a classificação dos toques corresponde mais a uma postura ética[13] que à realidade musical deste terreiro. Na maioria dos casos, os ogãs não chamam os toques pelos nomes e sim "o toque daquela toada para aquele orixá...". Outro ponto importante é a relação destes com o agogô que compõe a "linha guia" das cantigas, estando intimamente ligado ao texto das mesmas e suas acentuações silábicas.

Para os seis toques são utilizados quatro "linhas guias" do agogô que explicitam os padrões rítmicos das cantigas considerados aqui em pulsos de semicolcheia:

---

tais entidades também estão presentes, embora à parte.

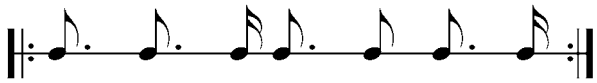
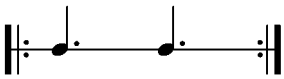
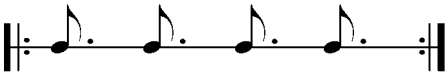
[10] Embora separe aqui os aspectos rítmicos dos melódicos, faço questão de destacar que não estão isolados e que a questão timbrística é fundamental. Autores como Garcia (2001ª, 2001b) levantam a rica e inovadora concepção de relação harmônica entre os tambores, referência fundamental ao canto, agogô e abê, sendo este último um incremento sonoro à "orquestra rítmica".

[11] Os tambores são idiofones de tampo único, agogô ou gonguê, idiofone de campânula única, e abê ou xequerê, cabaça envolvida por contas presas a um espécie de nylon.

[12] As variantes do Melê ancó e Inhã ocorrem conforme o ogã que estiver tocando. No contexto da nação Nagô Carvalho e Segato (1992, p. 54) apresentam conceitos similares dos ogãs em relação às funções dos tambores.

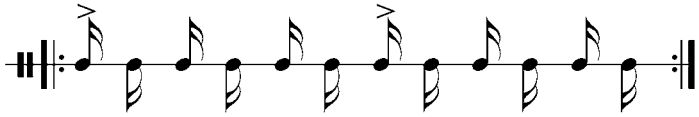
[13] Leia necessidade acadêmica.

Tabela 1:

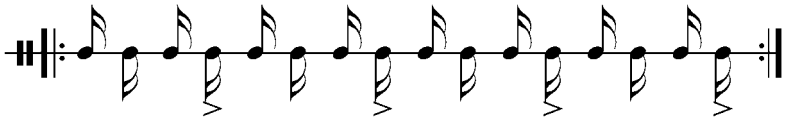
Classificação	Agogôs	Padrão Rítmico
1.		16 pulsos
2.		16 pulsos[14] (8+8)
3.		12 pulsos
4.		12 pulsos

A seguir apresento os 6 toques, com a transcrição dos padrões executados pelo melê - por este atuar como referência aos demais -, e suas respectivas recorrências no repertório de Iansã:

Tabela 2:

Toques	Transcrição do Melê – padrão básico a ser seguido pelos demais tambores	Recorrência
1. Ego		2
2. Despedida		8
3. Jeje[15]		3

[14] Embora o padrão executado pelo agogô seja de oito pulsos sempre está presente nos toques de 16 pulsos.
[15] Este toque é citado por Braga (1998, p. 122) como presente no Batuque de Porto Alegre – RS, embora as características apontadas pelo autor sejam semelhantes "pancada de andamento vivo e muito apreciada pelo seu caráter." Este não corresponde ao que é tocado na nação Xambá.

4. Adarrum		6
5. Sete por um		2
6. Umbanda		1

Na tabela 3 acrescento algumas características apontadas pelos ogãs em relação às questões musicais e religiosas e relaciono os agogôs aos mesmos:

Tabela 3:

Toques	**Características**	**Agogô**
1. Ego	Toque particular deste orixá. Não está presente nos demais repertórios. Acompanha o "oniká"[16]de Iansã, ou seja, aquela toada que marca sua identidade musical. Das vinte cantigas que Sandro Paraíso cantou fora de contexto assim como nos toques públicos, apenas uma ou duas cantigas são acompanhadas por este toque, além do mais, mesmo no "oniká" este pode ser substituído pelo toque da "Despedida".	4.
2. Despedida	Possui a mesma importância em relação ao "Egó" e sua recorrência dentro do repertório de Iansã é maior que os demais inclusive ao primeiro, também é exclusivo dela. Segundo Sandro Paraíso o toque da "Despedida" carrega uma conotação de tristeza, pois, como o nome indica, está relacionado à questão funeral.	1.
3. Jeje	Em terceiro lugar de recorrência no repertório. É rápido e está muito presente também no repertório de Ogum, orixá guerreiro e primeiro marido de Oiá. Podemos a partir do compartilhamento musical entre ambos, estabelecer também relações entre a mitologia e a música.	1.
4. Adarrum	Mais utilizado depois do "Despedida". O termo "Adarrum" é muito utilizado como salva dos tambores, ou seja, o "aplauso dos ogãs." Também pode ser pensado como um compartilhamento geral entre Iansã e os demais orixás, pois este toque está presente em quase todos os outros repertórios. Tais relações reforçam a concepção de que a música não está isolada do universo religioso.	2.
5. Sete por um	Também chamado de "Jeje de sete pancadas". Está presente na nação Nagô como característico do repertório de Iemanjá (CARVALHO e SEGATO, 1992, p. 42 e SEGATO, 1995). O "Sete por um " executado no Xambá não corresponde ao de mesmo nome na nação Nagô.	3.

[16] Toada principal do orixá, aquela que o caracteriza. O momento do "oniká" é o momento da louvação ao orixá, cada divindade possui o seu.

6. Umbanda	Está presente na toada "Oiá Meguê num agailê" para a Iansã de Mãe Biu,e por isso muito especial. Este toque reflete também a inserção do repertório de caboclo para o do orixá, visto que está presente neste culto, assim como no repertório dos "Beji". Mãe Biu também cultuava caboclos assim como no presente ainda se cultua essas entidades, que estão presentes no Toque dos "Beji". É importante ressaltar que os filhos-de-santo fazem questão de destacar a separação dos espaços sagrados. Em relação ao universo musical, é possível encontrar "empréstimos" que não são tidos como elementos que descaracterizem a nação.	2.

4. Conclusão

"A casa Xambá é a casa de Oiá."
Sandro Paraíso

A história do Xambá, assim como demais nações e religiões afro-brasileiras, é de repressão policial, e diversos mecanismos de resistência através da manutenção da tradição religiosa e musical. No caso deste terreiro, pode-se dizer que em relação aos demais, encontrava-se em posição desvantajosa por representar nação diferente, sem o "status" das concebidas como tradicionais. Contudo, a diferença tornou-se um fator identitário, reforçado com orgulho por seus adeptos. Herdeiros diretos de uma atuação feminina de filhas de Iansã, a questão geracional representa outro elemento marcante na identidade atual do Xambá que diferente dos demais terreiros afro-brasileiros, a família em termos consangüíneos é muito valorizada, ainda que recebam com alegria novos adeptos.

Oiá guerreira, ágil, rainha dos eguns, poderosa e intempestiva, no toque público possui repertório que contempla seis toques de tambor diferentes, relacionados a quatro linhas guias de agogô, com padrões rítmicos de 12 ou 16 pulsos, o que nos remete a relações tanto com o universo musical Nagô como o Angola. Suas cantigas são marcadas por um canto silábico, com diversas palavras "traduzidas" para o contexto brasileiro, num misto de iorubá e português. As melodias também refletem tal contexto a partir da presença de elementos tonais como arpejos imersos em estruturas pentâtonicas, hexatônicas ou heptatônicas. A declaração de Sandro Paraíso sintetiza a importância deste orixá para a nação Xambá. Marcada por uma história de filhas-de-santo de Iansã, que em meio a tantas turbulências, deixaram uma referência de coragem e independência feminina. A filha ou filho num processo complexo constrói sua identidade religiosa e individual tendo como referência a personalidade de seu orixá – o "dono de seu ori."[17] Neste processo, a música, os textos das cantigas e o gestual de Iansã compõem uma "radiografia contextual" que abarca os âmbitos musicais e extra-musicais.

[17] Cabeça, considerada o templo sagrado dos filhos-de-santo.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How musical is man*. 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço*: repressão e resistência nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 1995.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre*: a música no culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.

CACCIATORE, Olga. *Dicionário de cultos afro-brasileiros.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. *Shango cult in Recife, Brazil.* Caracas: Fundef, Conac, Oas, 1992.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001a.

_____. Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador-BA. *Ictus*, Salvador, n. 3, p. 7-17, dez. 2001b.

LEAL, Hildo. *Cartilha da Nação Xambá.* Recife, 2000.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira.* São Paulo: Global, 1979.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____.As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista USP,* São Paulo, n. 28, p. 64-83, dez-fev 1995-1996.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones:* o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UnB, 1995.

_____. Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional***,** Brasília, n. 28, p. 237-253, 1999.

VATIN, Xavier. *Etude comparative de différentes nations de Candomblé à Bahia, Brésil*. 2001. Tese (Doutorado em Antropologia e Etnologia). Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, Paris, 2001.

_____. Música e transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. *Ictus*, Salvador, n. 3, p. 7-17, dez. 2001.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África.* São Paulo: Editora da USP, 1999.

Referências bibliográficas

BLACKING, John. *How musical is man*. 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1974.

BRAGA, Júlio. *Na gamela do feitiço*: repressão e resistência nos candomblés da Bahia. Salvador: EDUFBA, 1995.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre*: a música no culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1998.

CACCIATORE, Olga. *Dicionário de cultos afro-brasileiros.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CARVALHO, José Jorge de; SEGATO, Rita Laura. *Shango cult in Recife, Brazil.* Caracas: Fundef, Conac, Oas, 1992.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. 224 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001a.

_____. Um repertório musical no seio do culto aos orixás, em Salvador-BA. *Ictus*, Salvador, n. 3, p. 7-17, dez. 2001b.

LEAL, Hildo. *Cartilha da Nação Xambá.* Recife, 2000.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição Bantu na música popular brasileira.* São Paulo: Global, 1979.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec, 1991.

_____.As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. *Revista USP,* São Paulo, n. 28, p. 64-83, dez-fev 1995-1996.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones:* o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. Brasília: Editora da UnB, 1995.

_____. Okarilé: uma toada icônica para Iemanjá. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional***,** Brasília, n. 28, p. 237-253, 1999.

VATIN, Xavier. *Etude comparative de différentes nations de Candomblé à Bahia, Brésil*. 2001. Tese (Doutorado em Antropologia e Etnologia). Ecole des Hautes Etudes in Sciences Sociales, Paris, 2001.

_____. Música e transe na Bahia: as nações de candomblé abordadas numa perspectiva comparativa. *Ictus*, Salvador, n. 3, p. 7-17, dez. 2001.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África.* São Paulo: Editora da USP, 1999.

BORI: FONTE DE EQUILÍBRIO E DE ORGANIZAÇÃO NA VIDA DO FILHO-DE-SANTO

José Amaro Santos da Silva
jassmusica@yahoo.com.br

Resumo: Na estrutura religiosa do Candomblé, a conhecida religião dos orixás existe, entre outras cerimônias, o Bori, considerada uma das mais densas e de grande responsabilidade por todos quanto rendem homenagens às entidades espirituais herdadas pelos afro-brasileiros. A cerimônia do Bori é inteiramente voltada para a cabeça, que em língua yorubá chamam de **ORI,** considerando-se que esse centro da inteligência nos seres animados é o órgão mais importante para as culturas religiosas, pois, todos os sistemas de rituais que são realizados nos cultos de origem afro são especialmente direcionados para esse **lócus.** Na cerimônia oferecem-se água, flores e frutos, além de outros alimentos, conforme o segmento religioso: se de origem bantu, yorubá, fon, chambá... O mais forte, entretanto, são as orações dirigidas ao **ori**, o que faz lembrar Juvenal **in Satirae –** Sátira X, 356 quando sentencia: **Orandum est ut sit mens sana in corpore sano** "Convém rezar para ter um espírito são num corpo são". As religiões, de modo geral, emolduram seus cerimoniais com música. As afro-brasileiras não poderiam ser diferentes, havendo música para qualquer ocasião e tipo de cerimonial. No caso do Bori há cânticos os mais diversos e diferenciados, dependendo do segmento afro da casa onde se cultuam os orixás. Apresentaremos nesse encontro alguns dos "salmos", enfatizando as diferenças pelo canto entre duas casas, considerando-se que a música é uma forte condutora de axé.

Quando se assiste, pela primeira vez, à cerimônia ritual do **bori**, vê-se na continuidade de outras cerimônias semelhantes, que nem todas são iguais, embora sejam.

Ao refletir-se sobre estes eventos e seus efeitos procados naqueles que se submetem à tal cerimônia, nota-se uma inquietação e até mesmo uma confusão. A inquietação e a perturbação até o momento em que se faz uma reflexão mais verticalizada sobre o rito, seu processo, seu significado, bem como a relação que se passa a ter com a religião.

Numa reflexão levada a efeito pela doutora *Maria Odete de Vasconcelos*, denominada "Considerações preliminares em torno do obori", cujo trecho reflete: "Tentando entender a estranha habilidade e ao mesmo tempo permanências detectadas no cerimonial, percebe-se que ele no seu íntimo é solidamente igual, pois mantém os mesmos passos litúrgicos, carrega os mesmos significados, traduz as mesmas intenções. Entretanto, por estar vestido do mistério da sacralidade, e também por rememorar a tradição de um povo, é vivo e dinâmico. Por ser uma cerimônia dinâmica, e, também, por encarnar milênios de experiências de um povo, é diferente cada vez que revivida".

O aprendizado aqui enfocado veio através de uma antiga mãe-de-santo, a negra que se chamava Rosa Belarmina que residiu no bairro de Tejipió – Recife. Dona Rosa tivera como pai-de-santo o também negro Antônio Gentil, respeitado babalorixá que residiu também em Tejipió e ambos afirmavam terem vindo de raízes d'África. Suas culturas religiosas forjaram a Yalorixá Elizabeth de França Ferreira, mãe Betinha, através da qual todos os seus filhos bem intencionados vieram a conhecer e aprender mesmo! através de conversas informais, bem didáticas, e outras intencionais, quando usávamos o gravador de áudio, ora em conversas, ora acompanhando as cerimônias e até quando nos submetiamos aos cerimoniais de **bori,** de consagração e os de confirmação de babalorixá, quando essa aprendizagem foi bem mais direta, quando passamos a compreender toda a riqueza de seus significados.

Através da nossa comunicação homenageamos a memória dessa fidelíssima e queridíssima filha de Yemanjá –Elizabeth de França Ferreira – que nos deixou órfãos em 29 de junho de 2002, aos 92 anos de idade.

Na estrutura religiosa do Candomblé, a conhecida religião dos orixás, existe entre outras cerimônias, o **Bori,**[1)] considerado uma das mais densas e de grande responsabilidade por todos quantos rendem homenagens às entidades espirituais herdadas pelos afro-brasileiros.

A cerimônia do **Bori** é inteiramente voltada para a cabeça que, em língua **yorubá**, chamam de **ori.** Há quem afirme que **ori** é um orixá particular que cada ser criado traz em si, e é chamado **Olori**. É o espírito que anima o corpo. Existe o ori enquanto continente e o **ori-inu** a parte mais interna onde se encontram os neurônios, os conteúdos, considerados como o verdadeiro centro da inteligência nos seres animados. É o órgão mais importante do corpo humano para as culturas religiosas, pois, todos os sistemas de rituais que são realizados nos cultos de origem afros são especialmente direcionados para esse **locus.**

Porque a cabeça? Trata-se do órgão mais importante na constituição humana onde estão todos os elementos sensitivos. Nas demais cerimônias de iniciação e de consagração de um filho-de-santo, independente do **bori**, fazem-se ofertas de alimentos e de líquidos nesse centro irradiador do pensamento, na intenção de, simbolicamente, fortalecê-lo. Seja para equilíbrio do corpo durante as manifestações de seus orixás, seja para cobrir de saúde, em casos de debilidade somática.

[1)] Etmologicamente, a palavra **bori** é formada pelo verbo em yorubá "**bo**" (alimentar) e pelo substantivo "**ori**" (cabeça), que literalmente traduz-se por "alimentar a cabeça". Existem outras acepções como **abori** que era pronunciada por mãe Betinha – Elizabeth de França Ferreira – e ainda **ebori**, onde **ebo** significa oferenda e **ori**, que conjugada seria "oferenda à cabeça". Em outros lugares de culto ouve-se a pronúncia "**obori**".

O **bori** é o primeiro rito em grau de importância, pois, trata-se do batismo ao qual o filho-de-santo se submete, após tomar conhecimento da existência de seu orixá. Fazer o **bori** não significa estar o adepto passando por uma iniciação, pois, para tanto, se faz necessário um ritual muito mais denso, mais complexo.

Há o **bor**i de caráter batismal, pelo qual são firmados alguns axés que são ministrados pelo orixá, através do jogo de búzios, e ainda o **aladá,** composto de frutos que são ligados ritualmente a cada orixá, além do axé obrigatório a todos os iniciados que é o sangue de dois pombos **(eiyele**) de cor branca. Há, ainda, o **bori jenã** que é uma modalidade semelhante ao **bori** inicial, diferenciando-se daquele pela oferenda do axé de força que é, no caso, o sangue de duas galinhas (**adié**) de cor branca, além do **aladá** que são as frutas, entre outras guloseimas.

Existem centros de candomblé no Recife em que seus procedimentos e seus elementos de oferendas no ritual do bori são completamente diferenciados de um lugar para outro, em vista das tradições que lhes foram passadas, em que pese se dizerem de genuíno "**nagô**". Outros, entretanto, se definem como de rito **chambá.**

Na cerimônia oferecem-se água, flores e frutos, além de outros alimentos conforme o segmento religioso: se de origem bantu, yorubá, fon, chambá... O mais forte, entretanto, são as orações dirigidas ao **ori**, o que faz lembrar Juvenal **in Satirae –** Sátira X, 356 quando sentencia: **Orandum est ut sit mens sana in corpore sano** "Convém rezar para ter um espírito são num corpo são".

Ensinava-nos dona Betinha que no ritual do bori há o predomínio de dois importantes orixás: **Obatalá** e **Oxum Mabé**, que presidem a cerimônia, sendo o primeiro a representação do Senhor da Criação e Oxum como a representação do ventre da procriação.

Na abertura do rito, fazem-se as invocações e precações aos orixás que presidem o cerimonial e, ao mesmo tempo, solicita-se o afastamento de outras correntes espirituais e até mesmo de **egun,** estabelecendo-se, aqui, uma outra grande diferença de outras casas de santo, onde são invocados, principalmente, os **egun** de antepassados de prestígio e que foram da casa, além de outros considerados importantes que pertenceram a outros grupos de cultos.

Nos rituais do bori que foram realizados na casa de dona Betinha, o oborizando ficava sentado numa esteira (**até**) forrada com lençóis brancos, recostado numa parede, tendo à sua frente uma tigela de louça branco que representava simbolicamente a sua própria cabeça, onde eram postos todos os elementos das oferendas constantes naquela cerimônia e, ao lado daquele recipiente, era colocado um grande búzio que é a representação simbólica de um orixá chamado **ajê.** Por se tratar do deus da fortuna material e espiritual, recebia,

igualmente, as oferendas destinadas ao **ori.** Nas nossas observações em outras casas de santo, em rituais semelhantes, mesmo naquelas mais tradicionais, verificamos que não havia a presença desse orixá da fortuna que Nina Rodrigues registrou em Salvador como **Ajê Xalugá.** Conclui-se que a inexistência desse importante orixá no contexto da cerimônia denota o desconhecimento do mesmo entre esses seguimentos observados.

Ajê Xalugá, segundo dona Betinha, é um orixá que acompanha Yemanjá pelo seu reino, é o orixá da fortuna (**olá**), e é, particularmente, cultuado junto com **Ibeji** recebendo as mesmas oferendas que os gêmeos.

As religiões, em geral, emolduram seus cerimoniais com músicas. As afro-brasileiras não poderiam ser diferentes, havendo música para qualquer ocasião e tipo de cerimonial.

No caso do Bori há cânticos os mais diversos e diferenciados, dependendo do segmento afro da casa onde se cultuam os orixás. Apresentaremos nesse encontro alguns dos "salmos", conforme eram definidos por dona Betinha, enfatizando as diferenças pelo canto entre duas casas, o ilê de Yemanjá Sabá-Bassamim que existiu na rua José Rebouças na Linha do Tiro em Beberibe, Recife, enquanto dona Betinha viveu, e o Ilê Yemanjá Ogum-Té, o conhecido tronco do Sítio do Pai Adão que, em muito, contribuiu para a disseminação do conhecimento do nagô no Recife e que ainda é localizado na Estrada Velha de Água Fria.

Considerando-se que a música é uma forte condutora de axé, surpreende-nos o fato de que, durante o ritual do **bori,** são cantados sete "salmos" (termo usado por mãe Betinha, para designar os cânticos entoados durante o cerimonial), onde cada "salmo" tem uma função ou direciona para determinado passo da cerimônia.

No **bori** não há toques em instrumentos de percussão, nem se batem palmas como em outros rituais, a exemplo do despacho do **ebó**. Os cânticos, nos falares de Odete Vasconcelos, são "límpidos, suáveis, calmantes, algo hipnóticos, sustentam essa transferência do axé para a cabeça do oborizado, e são ouvidos durante todo o cerimonial. A ausência de percussão e da dança me dá a impressão que este cerimonial necessita da co-participação da maioria dos assistentes em seu estado natural – sem transe".

Ao se iniciar a cerimônia do bori o oficiante puxa os cânticos. No ilê de Yemanjá Ogun-té do Sítio do Pai Adão os cânticos são entoados sucessivamente a cada passo do rito que parece ser dividido em duas partes e, à medida que o ato vai ocorrendo, o babalorixá, coadjuvado pela yalorixá, vai cobrindo o oborizando com alguns elementos sagrados ao som do primeiro "salmo".

Aore-bori

E, responsorialmente é ouvido o coro dos fiés:

Te num bó, te num bojé
Te num bó

Faz-se necessário dizer que os cânticos são funcionais durando o tempo que aquele passo ritualístico venha a requerer. Nesse primeiro passo, além das orações que são feitas pelos sacerdotes oficiantes, são convidados alguns sacerdotes presentes para tomar parte nas orações, sendo oferecido, então, o axé de força sobre o ori do oborizando e que, ao ser concluída, passa-se ao momento seguinte, cantando-se:

Ori akerê um bó
Ori de lo nim, gege
Ori de lo nim gege.

E logo outra:

Ori um bó
Ori oloro um bó
Bó ati nim.
Ori akere um bó
Ori olorum um bó
Bo ati nim.

Seguem-se outros cânticos até a conclusão da primeira parte da cerimônia entoando-se, finalmente**:**

Foriô, axé foriô
Ori oká. É um bobo kolosso (de zolokô)
Boró fa lajá.
Ori oloriza
Dunda shikin de nagô
Dudu mandá.
Ashikinya de ebá alamidê
Ashikinya de ebá alamidê
É um bobo nitô-o
Axé foriô, ori oká
È um bobo nitô lojo
Boro fa lajá
Ori olorixá, ori oká
É um bobo de nitô lojo
Boro fá lajá.

Todos os alimentos que foram oferecidos ao **or,** durante a primeira parte, vão devidamente ser preparados. Existem aqueles que vão para a cozinha sagrada.E, em se tratando de animais, são levados para o devido trato e cozimento e as demais oferendas são postas em uma tigela, dita do ori e, em outra que, conforme René Ribeiro, é para servir aos **egun**, segundo informações dos sacerdotes.

Cada centro de candomblé segue o seu próprio ritual conforme foram passados os conhecimentos pelos seus ancestrais. No caso do ilê de Yemanjá Sabá que foi dirigido por mãe Betinha, nenhum **egun** é invocado para participar na cerimônia, ao contrário, no início do rito, nas orações que são pronunciadas silenciosamente, pede-se que toda e qualquer corrente espiritual incluindo-se os **egun,** para se afastarem a fim de que o ori reine assistido pelos orixás **Obatalá** e **Oxum Mabé**, conforme foi dito em passos atrás dessa comunicação.

Logo, na cerimônia do **bori** desse segmento, e como já foi mencionado quando falamos do orixá **Aje Xalugá**, o propiciador de fortunas, este é posto ao lado da tigela do ori, sendo servido num prato contendo todos os alimentos que são ofertados ao **ori.**

Quanto aos cânticos que são entoados na cerimônia do bori na tradição de mãe Betinha, são cantados sete "salmos" e não há separação de primeira e segunda parte. Os ditos "salmos" vão sendo entoados seguindo os passos do cerimonial e, certamente, vamos encontrar diferenças nas formas dos cânticos em relação àqueles que são cantados em outros segmentos.

Ao se iniciar o ritual, canta-se:

Ori lê ori de lonim gege
Ori de lonim gege.

E na forma responsorial o coro dos fiés vai respondendo o mesmo texto.

Segue-se o outro canto:

Ori lampê be rere
Ori lampê be rere
Ori orixa buge, ori lampê be rere.

Nos **bori** que eram oficiados por mãe Betinha costumava-se ir diante do oborizando e proferir uma oração pública, encaminhando desejos os mais diversos para o filho-de-santo que se encontrava no **até**, esteira, e, da mesma forma, ela ia solicitando àqueles mais destacados membros presentes que procedessem da mesma forma.Essas orações eram intercaladas com os "salmos" que iam sendo cantados, vindo, então, o terceiro.

Alá aperê, Alá aperê
Ori o kocheredeo
Adereum choro, babá oluwo, odo deô
Ori o kochere deô

O quarto "salmo" diz:

Ori okan oriô. Ori okan oriô
Ori okan sakpatá, Lokô
Ori iyá omim, bo-kosso Yemanjá
Ori iyá ô, ori okan oriô.

Nota-se pela entoação do texto que há nessa toada várias invocações de orixás para que os invocados tragam proteção para o filho-de-santo.

Ao ser ofertado do **aladá**, as frutas, além do axé de força já devidamente preparado pelas **yiabá,** canta-se o quinto "salmo":

Maruwo bokê ago be, maruwo
Maruwo bokê um bogbo atinim.

No sexto "salmo" todos os fiés presentes levantam-se por ser o momento quase culminante da cerimônia, pois é a hora de se oferecer solenemente ao ori a bandeja do banquete a ele oferecido para o fortalecimento da cabeça e do corpo do filho-de-santo, cantando-se:

Dunda shinkin de ago oriô
Floriô axé oriô, ori mã
Sakpatá do zoloko um bará
É olorixá
Dunda shinkin de nagô um bará
Orio um barajá

Antes do encerramento do ritual do **bori**, o oficiante faz um jogo. Na tradição do Sítio do Pai Adão esse jogo é efetuado com oito (8) búzios, para verificar se o **Olori** aceitou as oferendas com os respectivos sacrifícios.

Na tradição herdada por mãe Betinha, o jogo é realizado com partes de uma das camadas de uma cebola que em língua **yorubá** se conhece por **alubosa,** mas a famosa mãe–de-santo, usando um **yorubá** arcaico, chamava de **alubaça.** Faz-se um jogo de quatro, de perguntas e respostas, e não, de oito, pois, dona Elizabeth de França –mãe Brtinha, somente

jogava com oito(8) búzios para falar com **egun** e não para os seres vivos como os orixá. E, em especial, para **Ori** que também é vivo e dá muita vida ao corpo. A **alubosa** lhe bastava.

Através do jogo, verifica-se se as oferendas foram devidamente aceitas e que, em caso afirmativo, vem a ser motivo de grandes regozijos para toda a irmandade.

Encerra-se a cerimônia chamando-se o **ori** com o último "salmo".

Ori um bó, ori Olorum
Ori um bó, bo ati mim.

Concluído o último "salmo", o/a oficiante utilizando-se de um **alá,** pano ou toalha branca**,** sacode-o, por três vezes, por sobre o oborizado, chamando-o pelo seu nome de registro civil, fazendo-o retomar sua consciência, Este, imediatamente se levanta respondendo o chamado, e passa a dirigir-se ao **peji,** quarto sagrado, acompanhado de sua **yiabá.**

Finalmente, o oborizado vái diante do assento do seu orixá, faz os cumprimentos rituais e agradecer por todas as benesses recebidas. Seguindo-se, cumprimenta ritualmente o oficiante, se babalorixá ou yialorixá, da cerimônia e passa a receber cumprimentos da irmandade presente.

Referências bibliográficas

RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Recife: Massangana –Fundaj, 1988.

RIBEIRO, René. Cultos afro-brasileiros do Recife. *Boletim do IJN*, Recife, 1952.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Brasiliana/ Editora Nacional, 1976.

RONAI, Paulo. *Não perca o seu latim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTOS DA SILVA, José Amaro.*O fascínio do candomblé*. Recife: SEC/PE, 1978.

_____. *Cânticos religiosos afro-brasileiros*. Recife: Inédito, 1987.

_____. XANGÔ. Um estudo sobre Obori. In: *Cadernos de educação municipal*. SEC – Prefeitura da Cidade do Recife. Ano 1 n. 1, Recife, set. 1988.

SILVA, Ornato.*A linguagem correta dos orixá*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1989.

_____. *A tradição nagô*. Rio de Janeiro: edição do autor, 1985.

VASCONCELOS, Odete. Considerações Preliminares em torno do Obori. Texto apresentado na *ABINHA* (Norte-Nordeste) 1997.

CABOCOLINHOS E INCELENÇAS:
EMPRÉSTIMOS CULTURAIS NA COMPOSIÇÃO ERUDITA

Danilo Guanais
dguanais@digi.com.br

Resumo: A *Sinfonia em 4 movimentos*, para coro, orquestra e quatro atores, estreada em dezembro de 2003, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Escola de Música da UFRN, é o resultado de um trabalho de investigação de um processo criativo que contempla a manipulação de material da cultura popular do RN, da cultura armorial, de material literário com enfoque místico e religioso, e de material extramusical (notadamente a luz e a cor), numa perspectiva contemporânea e erudita. O texto foi construído com base num livro apócrifo do velho testamento, o "Livro de Adão e Eva", e em poemas de Ariano Suassuna. A música combina estruturas modais, tonais, seriais, e de referência popular (caso dos *caboclinhos* e das *incelenças,* por exemplo), tudo notado numa partitura que inclui uma pauta para cor e luz. O estudo de obras bibliográficas e musicais relacionadas a essa tendência interdisciplinar serviu para a investigação de antecedentes históricos e para a necessária fundamentação conceitual. Desde sua estréia, com o aval do poeta Ariano Suassuna, a obra tem sido analisada e discutida em várias palestras proferidas pelo compositor em diversas disciplinas dos cursos técnico e bacharelado em música na UFRN. Fragmentos do primeiro e do quarto movimento foram incluídos em espetáculos como o "Oratório de Santa Luzia" e "Um Presente de Natal" (vistos por mais de 20.000 pessoas em suas diversas apresentações). O terceiro e quarto movimentos foram utilizados como abertura para a Aula Inaugural 2003, da UFRN, transmitida ao vivo pela TV Universitária para todo o estado, e que se transformou no programa televisivo "A Música das Esferas", protagonizado pelo compositor e pelo regente, e levado ao ar em diversas ocasiões. Recentemente, a *Sinfonia* serviu como referência e material de trabalho para a elaboração do projeto "*Vozes interiores em 4 Movimentos*", apresentado à Petrobrás e aprovado para realização, a partir de setembro, em cinco cidades do estado. O projeto culminará com a apresentação da *Sinfonia em 4 Movimentos* em dezembro, na Praça Cívica do Campus – RN.

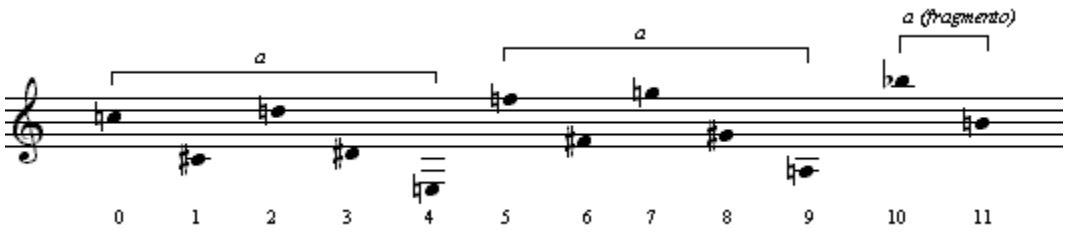
> "A tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava (...), chama que recebemos, viva e acesa, das mãos do Aleijadinho, do Padre José Maurício, de Euclydes da Cunha, de Villa-Lobos e de outros de raça igual; e chama que temos o dever de legar aos que se seguem, renovada e recriada para expressar nosso País, nosso Povo e nosso atormentado e glorioso tempo".
>
> Ariano Suassuna, na apresentação do CD "Missa de Alcaçus", composição do autor deste trabalho.

A *Sinfonia em 4 movimentos* é uma composição erudita, para coro, orquestra, 4 atores (Deus, Adão, Eva e Narrador), com um plano de luz em notação própria, incluída na

partitura. É inteiramente baseada em um texto que construí combinando partes extraídas de um apócrifo do Velho Testamento, o *Primeiro Livro de Adão e Eva*, e em poemas de Ariano Suassuna. A *Sinfonia* estreou em dezembro de 2003, por ocasião das comemorações dos 40 anos da Escola de Música da UFRN. A composição é fruto do meu trabalho durante o mestrado interinstitucional em artes (MINTER) UFRN – Unicamp, concluído no ano anterior, sob a orientação da Dra. Denise Garcia. Na estruturação geral da obra, optei por me libertar dos padrões formais convencionais do gênero, e procurei garantir um nível aceitável de coerência pelo uso constante de um restrito repertório de elementos que determinei antes mesmo de iniciar o processo de composição propriamente dito. Esses elementos são os seguintes:

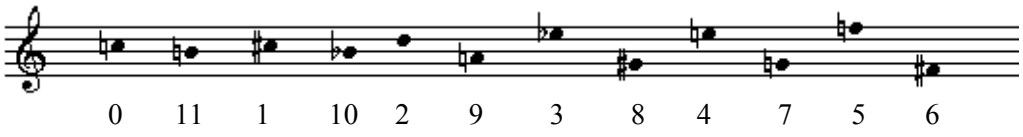
- série cromática[1].

S ={0,1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11}



- séries derivadas (permutação dos hexacordes da série cromática, produzido as derivadas A e B).

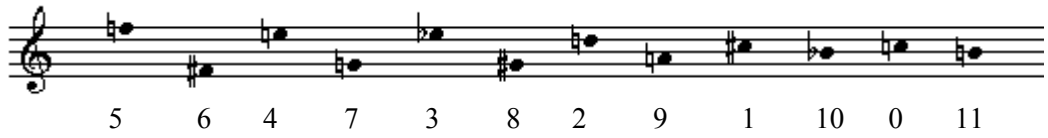
A ={0,11,1,10,2,9,3,8,4,7,5,6}[2]



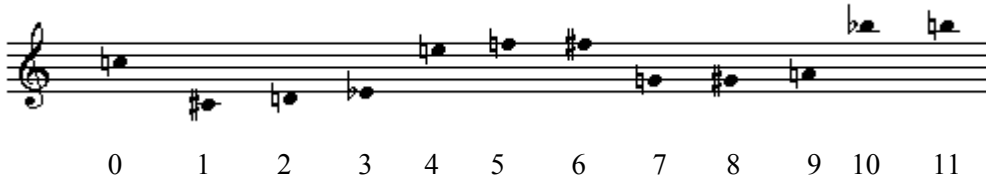
[1] A série cromática é composta de uma escala cromática com relações intervalares pré-estabelecidas. Utilizada normalmente como uma série dodecafônica, ela constrange a teoria serial em sua essência, uma vez que a situação das notas na gama das alturas é relevante. Aqui, não é a ordenação das notas que importa, mas as relações intervalares, estruturadas de modo a gerar "módulos" baseados em perfis melódicos e/ou rítmicos característicos (afinal de contas, esta série, na verdade, não passa de uma simples escala cromática sem a repetição da oitava superior).

[2] Estas séries são, numa visão mais técnica, fruto da ***interversão*** (alternância dos elementos da série primordial, partindo dos seus extremos em direção ao centro ou vice-versa). Este tipo de operador foi inventado e usado quase exclusivamente por Messiaen (OLIVEIRA, 1998: 345).

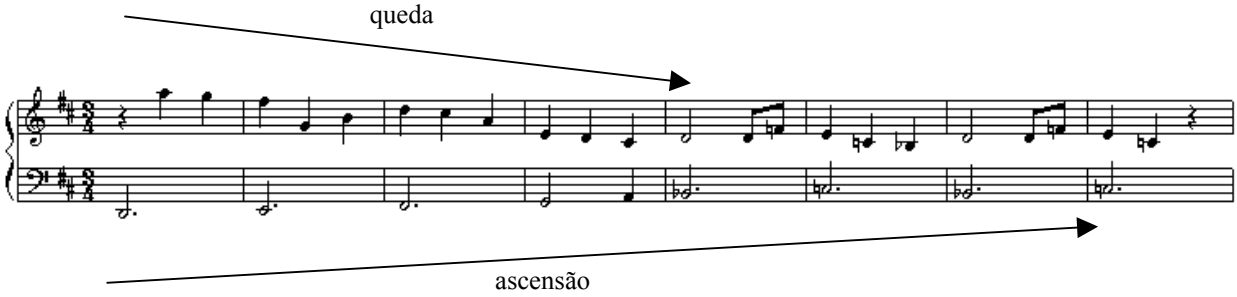
B ={5,6,4,7,3,8,2,9,1,10,0,11}.



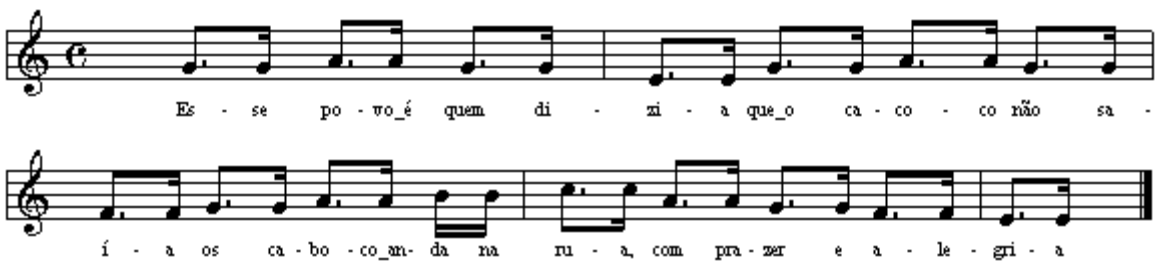
- série “lírica” (série cromática, numa outra constituição intervalar, mais linear).



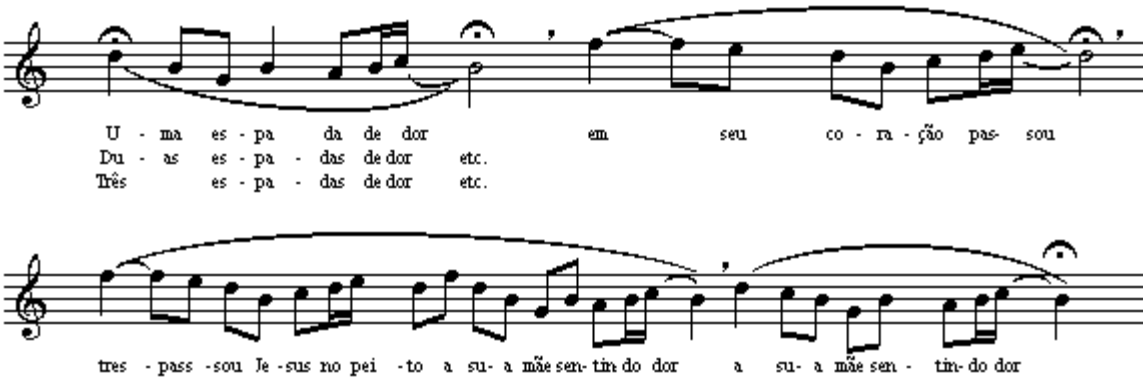
- tema da redenção.



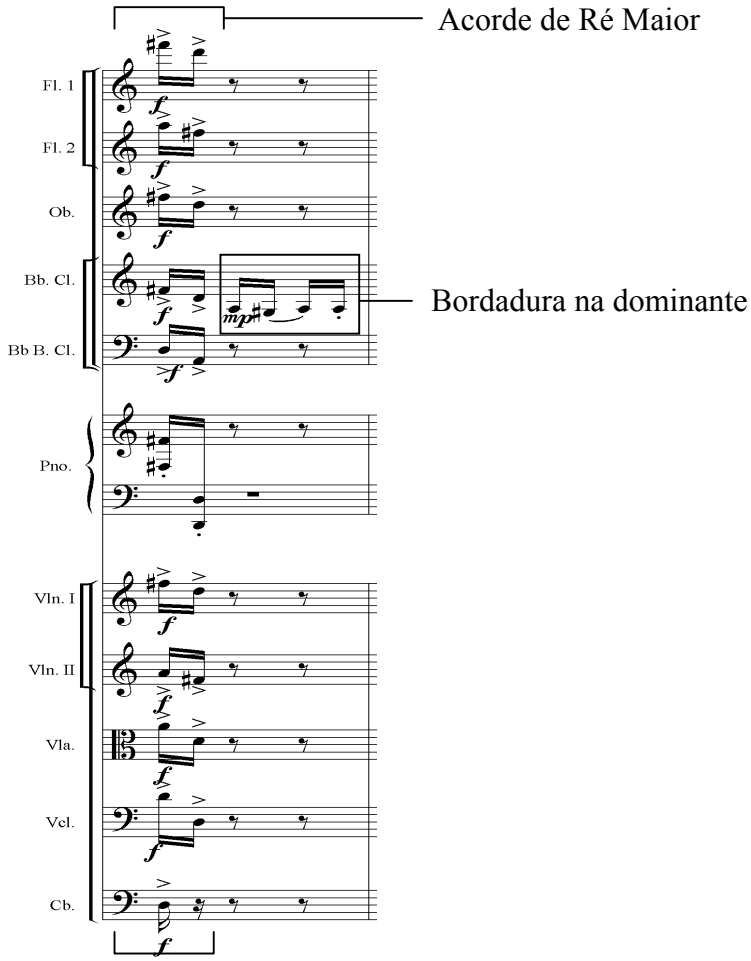
- tema dos cabocolinhos (RN)[3].



- tema da incelença (RN).



- motivo do *Scherzo*.



[3] Segundo Mário de Andrade (MÁRIO: 1982, pg. 202), a supressão da metade do tempo ocorre pelo apressando da frase.

O material básico para a construção do texto é o evangelho apócrifo[4]. Nele, a abordagem da criação do homem é feita de modo narrativo em texto corrido, e a condução da história inclui detalhes não apresentados nas versões bíblicas consideradas autênticas. Aqui, os protagonistas são apresentados com um perfil psicológico mais profundo, com sentimentos mais complexos que os mostrados no Velho Testamento.

O texto completo do apócrifo tem 79 partes (capítulos), compostas por um número variado de sub-partes cada uma (versículos)[5]. Para a construção do texto definitivo para a obra, foram selecionados trechos constitutivos dos capítulos I a XVI, que abordam essencialmente as reações psicológicas advindas das transgressões de Adão e Eva no Jardim do Éden, a sua conseqüente expulsão e as provações por que passaram.

Optei por me libertar da estrutura original, apresentando as partes de uma forma mais apropriada à dramaticidade buscada (Essa liberdade representou uma das vantagens de se usar um texto apócrifo ao invés da versão oficial da Bíblia). Assim, em alguns trechos, foram descartados versículos inteiros. Em alguns tomei a liberdade de alterar ou suprimir palavras ou modificar as inflexões verbais de modo a possibilitar uma melhor fluência da narrativa. O mesmo motivo levou-me a modificar a seqüência dos textos. Estas modificações resultaram num modelo básico de "argumento" para a peça, com os protagonistas se revezando de uma forma simples e clara, sem prejudicar a inteligibilidade e a lógica da narração original.

O texto é completado pela inclusão de poesias do escritor, dramaturgo e poeta paraibano Ariano Suassuna[6]. Apesar de não terem sido escritas com o propósito de inserir-se num contexto tal como o apresentado, elas têm a admirável faculdade de permitir-se à conexão, pela natureza de sua estrutura temática e simbólica[7]. Enquanto o texto apócrifo é declamado pelos atores, as poesias fornecem o material literário destinado ao coro. A seleção foi feita com base nos motivos e temas abordados pelo poeta, de maneira a acentuar os perfis psicológicos e dramáticos já esboçados no texto apócrifo. Eu vejo essas poesias como uma

---

[4] Apócrifo vem do grego *apokryphos*, pelo latim *apokryphu*, e significa, literalmente, "oculto", "secreto". Na Antiguidade, o termo era utilizado para designar obras pertencentes a seitas secretas iniciáticas. A tradição canônica considera apócrifos os textos "não inspirados" pelo Espírito Santo ou os de autenticidade duvidosa, sendo alguns deles considerados até mesmo heréticos.

[5] Provavelmente, da mesma forma que na *Bíblia*, essa subdivisão em capítulos e versículos foi feita numa época posterior à confecção do texto.

[6] Eu já havia pensado na inserção de poesias com características armoriais para compor o texto destinado ao coro. A primeira opção recaiu naturalmente no universo da Literatura de Cordel. Após uma infrutífera pesquisa neste universo em busca de folhetos que se relacionassem com o contexto temático do apócrifo, me decidi pela utilização das poesias de Ariano Suassuna, um dos mais legítimos representantes do movimento armorial

[7] Semelhantemente, as gravuras do artista plástico pernambucano Gilvan Samico (como as de qualquer artista considerado "armorial" – ver próxima nota) são a extensão da mesma realidade no universo visual. Da mesma forma que a que serve de capa para a partitura da *Sinfonia em 4 Movimentos* (*Criação, Homem Mulher*, de 1993), elas abordam conteúdos simbólicos com um alto grau de similitude com o tema da Criação.

manifestação da visão de personagens exteriores, que participam do argumento, mas de um modo mais contemplativo. Como uma referência ao teatro grego, que via assim a função do coro, direcionei esses textos para as passagens corais, que serviriam, ora como comentaristas, ora como exteriorizações metafóricas da psique das personagens. As relações literárias são notáveis. O objetivo óbvio foi trazer para a obra o componente "armorial", ausente na narrativa, como forma não só de conseguir um equilíbrio formal mais significativo (fala-comentário / prosa-poesia) como também de estabelecer uma conexão mais eficaz com o universo popular nordestino[8].

Em relação a uma proposta de estruturação "armorial" da música, Idelette Muzart dos Santos sintetiza o ponto de vista de Suassuna:

> A Teoria musical por ele [Suassuna] elaborada, visa à criação de uma música erudita a partir da música popular através do desenvolvimento dos elementos eruditos que nela se encontram: ecos de músicas de corte nos romances ibéricos, influência do canto gregoriano e outros. O risco de anacronismo existe, e outros músicos, como o grupo tropicalista (...), preferiram a via do confronto brutal no enfrentamento desses anacronismos. A via armorial é outra: tenta manter uma coerência interna através da escolha dos seus instrumentos de recriação. O Barroco ibérico – ao qual Suassuna se refere em múltiplas ocasiões – representa, por sua vez, outro anacronismo ao evidenciar a influência notável dos motes medievais. (SANTOS, 2000, p. 99).

À guisa de exemplo, no sentido de explicitar a notável incidência de símbolos comuns, transcrevo a seguir o primeiro poema, entre os selecionados a partir do livro de Ariano Suassuna, numa comparação com o primeiro fragmento do *Livro de Adão e Eva*, ressaltando elementos de relevante poder associativo.

---

[8] A definição do termo "armorial" não é precisa. Por ser uma arte que precedeu o próprio Movimento, seu aspecto conceitual nunca foi abordado de forma conclusiva nem pelos que a teorizaram nem pelos que a praticam. Algumas expressões, contudo, ajudam a entender o que ela tem de característico: A fundamentação na cultura popular, o aspecto erudito de sua veiculação e a busca pela unidade, como conseqüência de princípios gerais anteriores e como forma de caracterizar a identidade cultural nordestina. "Coleção de brasões, emblemas e bandeiras de um povo" (Suassuna). "Arte erudita brasileira, que se fundamenta na cultura popular" (Carlos Newton Júnior). Numa importante caracterização do movimento armorial, Idelette Muzart dos Santos escreve: "o movimento não reúne artistas populares, mas artistas cultos que recorrem à obra popular como a um 'material' a ser recriado e transformado segundo modos de expressão e comunicação pertencentes a outras práticas artísticas. Esta dimensão culta e até erudita manifesta-se tanto na reflexão teórica, desenvolvida em paralelo à criação, quanto na multiplicidade das referências culturais." (Santos, 2000: 98).

O Campo (Sonetos Iluminogravados)

Um Sol-negro, de escuros Encrespados,
*refletido nas **Águas** que matiza.*
Alvas pedras. Amena e fresca Brisa.
Um fino Capitel transfigurado.

Pardos Montes, no Chão encastoados.
*A **Fonte**. A crespa Relva, na divisa.*
Colunas do frontal que o Musgo frisa.
O Vale que se fende, aveludado.

*E o **Pomar**: seu odor sua aspereza.*
Essa Romã, fendida e sumarenta,
com o Topázio castanho, mal-exposto.

*Os **frutos odorantes**. E a Beleza,*
- esta Onça amarela que apascenta
a maciez da Morte e de seu gosto.

Ao terceiro dia,
Deus plantou o **jardim** a leste da terra,
no extremo leste do mundo,
além do qual, em direção ao levante,
não se acha nada além de **água**,
que circunda o mundo inteiro,
e alcança os limites do céu.

Livro de Adão e Eva, cap. 1 vs.1

A natureza e variedade dos elementos musicais escolhidos para a composição (modal, serial, tonal, da cultura popular) levaram naturalmente à possibilidade de combinar vários sistemas de estruturação musical ao invés de usar um só. Essa multiplicidade de linguagens representou uma poderosa ferramenta para expressar musicalmente o perfil dramático proposto por um texto que também aliava ao simbolismo místico de Suassuna os elementos religiosos e sagrados do texto apócrifo. A estrutura do texto é a seguinte:

Movimento I.

- Momento 1: *Narrador apresenta a constituição do Jardim do Éden. Narrador faz o resumo da narrativa. Coro comenta a fala de Deus.*

- Momento 2: *Deus dirige-se a Adão e faz o resumo do desígnio humano.*

Movimento II

- Momento 3: *Adão dirige-se a Eva e compara a situação deles antes e depois da expulsão do jardim. Coro expressa uma sensação de Adão. Adão morre*

- Momento 4: *Coro expressa uma sensação de Eva. Eva dirige-se a Deus e assume a culpa pelo pecado cometido pelos dois. Eva pede a ressurreição de Adão ou a própria morte. Deus ressuscita Adão.*

Movimento III - Scherzo

- Momento 5: *Deus dirige-se a Adão e justifica o porquê do seu desígnio. Deus conforta Adão e lhe apresenta o fim da escuridão e o nascer do sol no primeiro alvorecer.*

Movimento IV - Finale

- Momento 6: *O Narrador descreve o sentimento de Adão ao ver o primeiro alvorecer. Deus conforta Adão e comenta a redenção do homem. Coro comenta a fala de Deus.*

Todos os elementos musicais envolvidos na composição foram experimentados antes em outras obras, como forma de testar sua eficácia. Deles, apenas dois não são originais: O tema dos Cabocolinhos e o tema da Incelença. Sobre esses dois temas, suas características particulares e a forma com que foram aproveitados na composição da *Sinfonia em 4 movimentos* é que me deterei a partir de agora.

Apesar de ter proposto, a princípio, que os materiais escolhidos não pertenceriam a nenhum dos quatro movimentos em particular, é somente no Movimento II que os dois temas aparecem (além de uma pequena intervenção no *Scherzo*). Os argumentos básicos do texto destinados a este movimento são os comentários de Adão à realidade da queda, sua conseqüente morte e os argumentos de Eva para a ressurreição de Adão. Em termos de dimensão, esse texto foi o que apresentou o maior desafio, a começar pelo fato de que o texto apócrifo adaptado não contempla o momento do pecado original, que é a essência do argumento, em toda sua plenitude, fazendo apenas uma curta menção para o clímax do

Scherzo. Isso me levou a inserir neste movimento o *Concerto*, o "desafio" para dois violinos. Os violinos solistas são extensões metafóricas das personagens Adão e Eva, na medida em que permitem um "diálogo" entre os dois, uma condição inexistente no texto. O diálogo se apresenta na forma de um "desafio" curto, que interliga os dois coros do movimento e articula a dinâmica e a agógica entre dois pontos vitais do argumento, que possuem realidades diferentes em termos de força e andamento. Este ponto da partitura é, para mim, o momento do "sonho", de Adão, em antítese ao "despertar" de Eva (constatação da morte); a experimentação do fruto do bem e do mal (antítese); desejo e medo (CAMPBELL); morte e ressurreição; incelenças e caboclinhos.

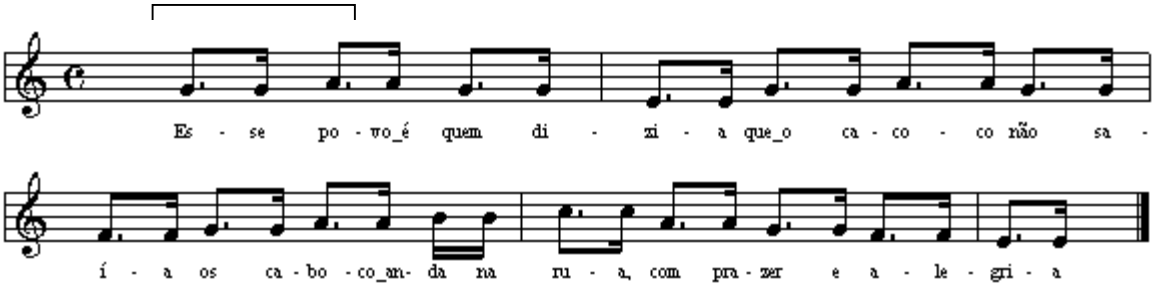
O componente que permitiu a associação entre as personagens Adão e Eva e os temas da cultura popular norte-rio-grandense foi justamente a conotação de *morte* e *ressurreição*, que existe nos Cabocolinhos e Incelenças. Naturalmente, a instabilização das características primordiais inerentes a esses temas fez-se necessária para uma correta contextualização deles numa perspectiva mais erudita. Apesar de minhas últimas incursões no campo da música armorial incluírem materiais recolhidos de regiões culturais que englobam também áreas da Paraíba e Pernambuco, para a composição da *Sinfonia em 4 Movimentos*, foram selecionados exclusivamente elementos da cultura norte-rio-grandense[9].

A documentação sobre os Cabocolinhos é muito escassa, principalmente em termos musicográficos. Na viagem que realizou em 1928-29 ao nordeste, Mário de Andrade registrou em partitura várias peças de cabocolinhos. Essa colheita é, ainda hoje, uma importante fonte de referência no assunto. Os Cabocolinhos são em geral um tipo de *Dança Dramática* que se exibe no Nordeste na época do Carnaval. Suas manifestações se restringem geralmente a passos coreográficos de caça, guerra e morte, primeiramente em cortejo e depois parando para a embaixada (parte representada), acrescidos de umas poucas cantigas e, muito raramente, de falas. Dentro do enredo dos Cabocolinhos, em qualquer região, existe um personagem principal, uma espécie de "pajé", denominado na maioria das vezes "Matroá", que morre e depois ressuscita. Nesse sentido, o material de origem nos Cabocolinhos e todas as variações que advém da sua utilização são associados ao momento da fala de Adão e ao momento da sua morte, para ressurgir no momento seguinte.

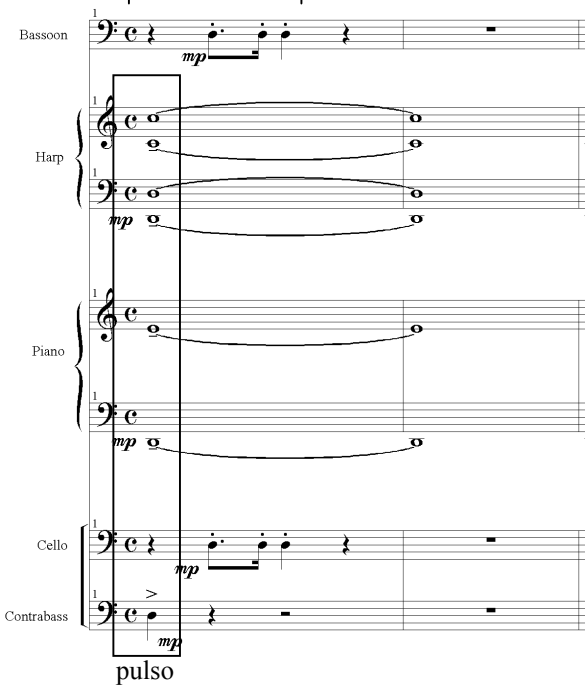
[9] Os três estados (Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte) constituem uma macro-região geográfica com características culturais semelhantes (pelo menos até a viagem de Mário de Andrade ao nordeste, em 1928-29). As coincidências melódicas, rítmicas e de argumento (que até hoje geram controvérsias quanto à origem de alguns desses temas), existentes entre os materiais recolhidos pelo pesquisador nas diversas áreas dessa grande região atestam essa realidade que a divisão política tende a segmentar e setorizar.

O tema dos Cabocolinhos que escolhi para a *Sinfonia em 4 Movimentos*, foi recolhido por Mário de Andrade e registrado no segundo tomo das *Danças Dramáticas do Brasil*. É uma espécie de dobrado de marcha, utilizados pelos componentes durante o cortejo que inicia o folguedo. O motivo inicial da melodia serviu para a determinação do elemento que anuncia o Movimento II, como um *ostinato*.

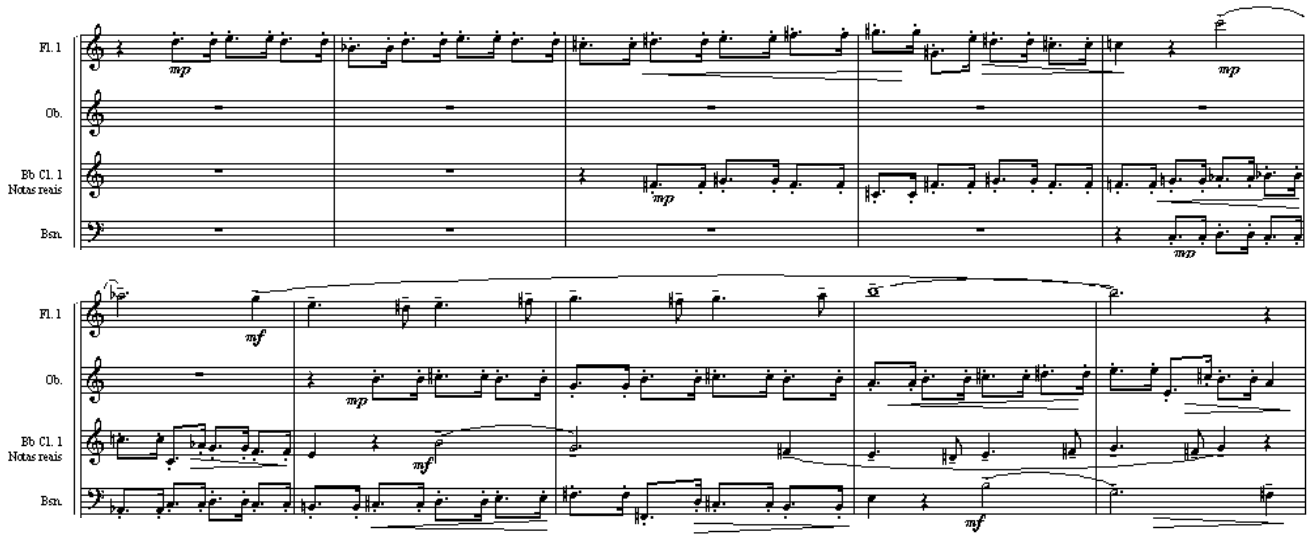
Elemento inicial utilizado como *ostinato*.



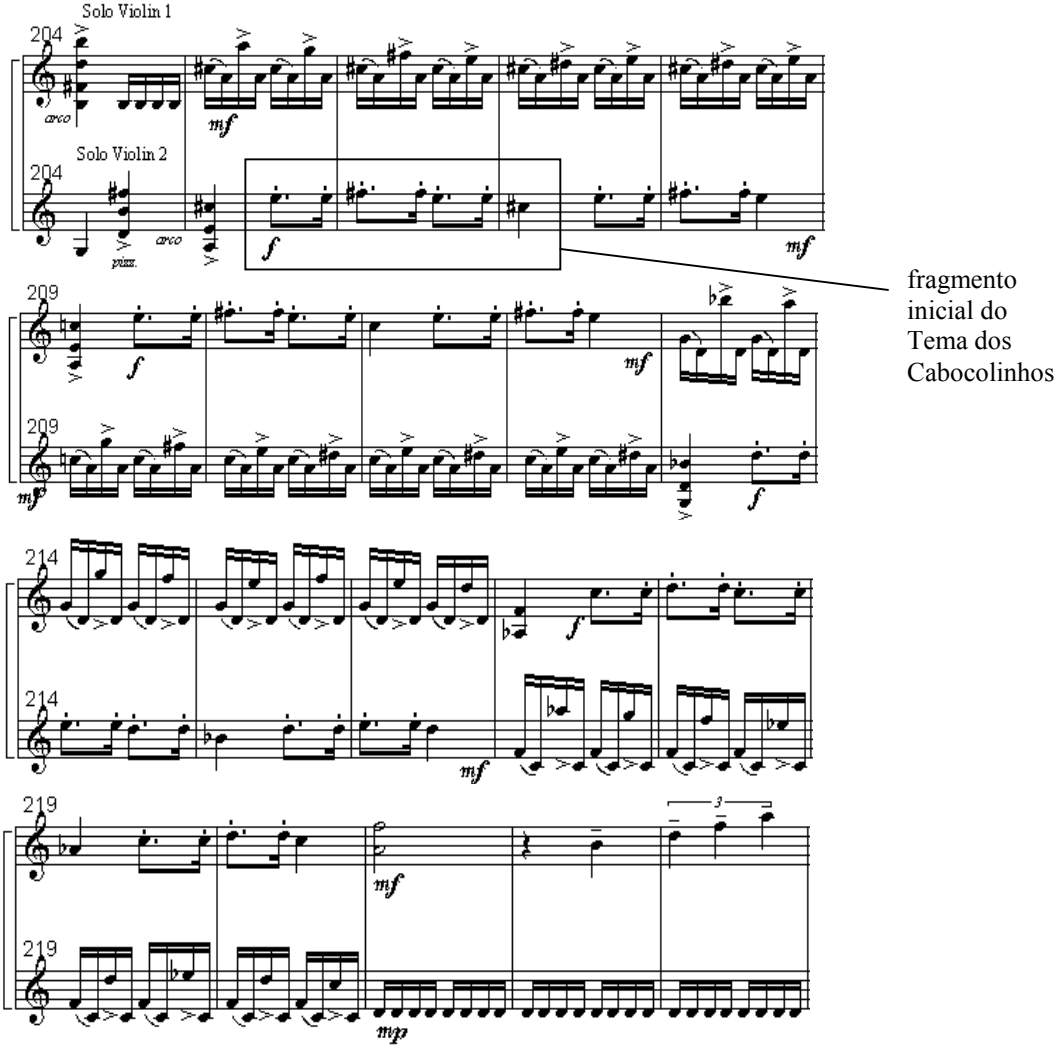
Inciso inicial do tema dos caboclinhos



O perfil original da melodia completa, com sutis modificações intervalares, serviu com tema da *Fuga* dos Cabocolinhos (cc. 62-71).

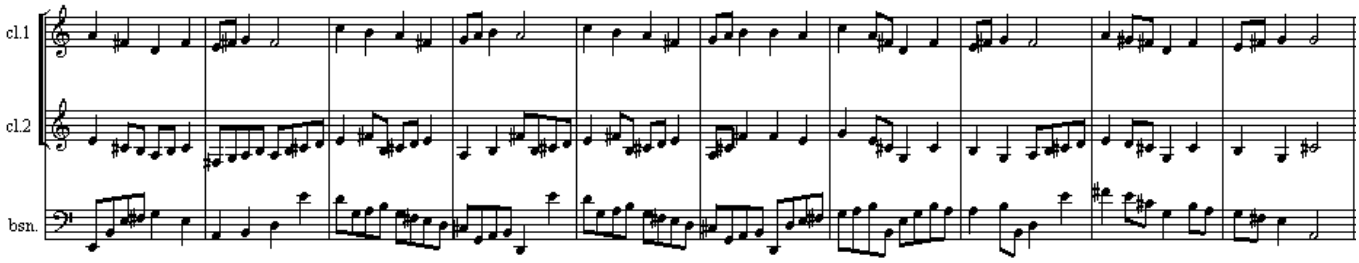


Os dois primeiros compassos da melodia sugeriram também um dos materiais melódicos do "desafio" dos dois violinos, na seção central do movimento (cc. 204-221).



O "desafio" conecta os dois coros do movimento, o "Coro de Adão" ("*Eu vi a Morte, a moça Caetana*"[10]) e o "Coro de Eva" ("*Deixa a cabeça em meu peito*"[11]), que introduz o tema da Incelença, já em sua primeira variação, um contraponto em três vozes (2 clarinetes e fagote), com a melodia na voz superior. É uma seção de transição, que leva à fala de Eva[12]:

Trio: contraponto livre, baseado no tema da *Incelença*.



As *Incelenças* (ou *Excelências*, ou *Incelências*) são cantos fúnebres, entoados nos velórios, um costume ainda existente em algumas cidades do interior, onde o antigo costume de "chorar o defunto" ainda se mantém vivo. Apesar de assemelhar-se ao *Bendito*, diferencia-se deste pelo fato de ser cantado *aos pés do morto* e não na cabeceira dele. Na *Sinfonia*, a fala inteira de Eva se dirige a Deus, *aos pés de um Adão morto*, pedindo a sua ressurreição. Por esse motivo, foram associadas ao momento desta personagem o tema e as variações derivadas do seu uso. A função das Incelenças é despertar no morto o horror ao pecado, facilitando sua entrada no Céu. Cantadas geralmente com voz rude e sinistra, as Incelenças são compostas por frases rimadas em conjunto de doze, sendo algum elemento da poesia acrescido quantitativamente a cada repetição, como nos exemplos abaixo:

Ô meu pai, eu vou pro céu
um anjinho vai me levando
de tudo eu vou esquecendo só de Deus

[10] *A Moça Caetana*, em "A Morte Sertaneja" (Vida Nova Brasileira)
[11] *A uma Dama Transitória*, em "O Pasto Incendiado"
[12] O núcleo central da estrutura literária é composto pelos textos mais representativos do tema, aqueles que conduzem as relações entre Adão, Eva e Deus. A comunicação aqui é sempre unidirecional (Adão dirige-se somente a Eva; Eva dirige-se somente a Deus; Deus dirige-se somente a Adão) mas esgota as abordagens necessárias a manter a compreensibilidade do texto original em suas falas constitutivas. O princípio e o fim da estrutura global apresentam o par Narrador/Deus em duas situações opostas: Estabelecimento da situação/Estabelecimento do conflito (descrição do jardim e desígnio humano) e resolução da situação/resolução do conflito (apresentação do primeiro alvorecer e redenção humana). Sutis pontos de ruptura na cadeia narrativa, justamente após a primeira e a segunda intervenções de Deus, trazem uma certa simetria à estrutura proposta para os 4 movimentos.

Ô meu pai, eu vou pro céu
dois anjinho vai me levando
de tudo eu vou esquecendo só de Deus
vou me alembrando, etc[13].

Ô alma, ô alma
por quê tá esperando?
por uma incelença que está se rezando
por uma incelença que está se rezando

Ô alma, ô alma
por quê tá esperando?
por duas incelença que está se rezando
por duas incelença que está se rezando, etc[14].

O exemplar escolhido para compor o elenco de materiais para a construção da *Sinfonia em 4 movimentos*, *"Espada de Dor"*, foi recolhido na mesma região de origem dos exemplos dados acima. Ele, no entanto, destaca-se dos demais exemplares pelo alto grau de dramaticidade, expressa não só pelo conteúdo literário, mais rico, como pelo âmbito e perfil melódico.

Uma espada de dor
em meu coração passou
trespassou Jesus no peito
a sua mãe sentindo dor
a sua mãe sentindo dor

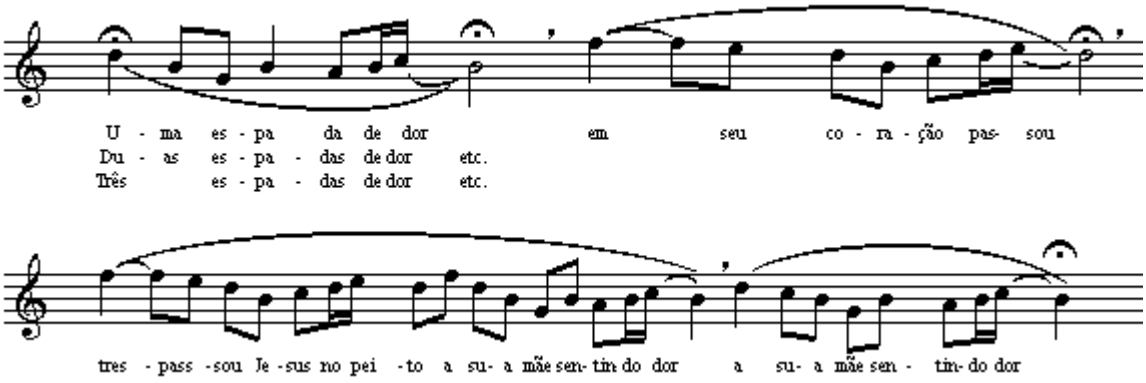
Duas espadas de dor, etc.
etc.
etc.
etc.

[13] "*Eu vou pro Céu*", in "Romances e Cantos de Excelências". Natal: Fundação José Augusto, 2000.
[14] "*Ou Alma!*", in "Romances e Cantos de Excelências". Natal: Fundação José Augusto, 2000.

Doze espadas de dor
em meu coração passou
trespassou Jesus no peito
a sua mãe sentindo dor
a sua mãe sentindo dor

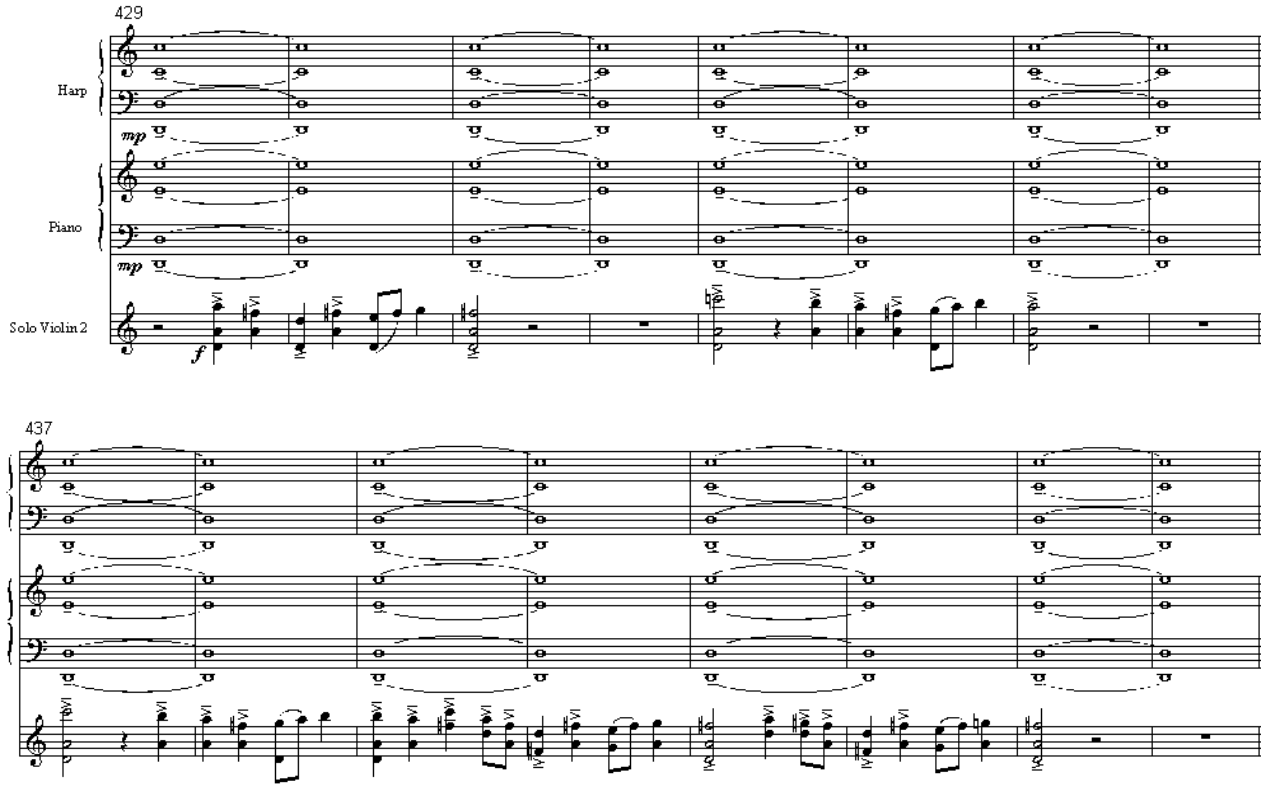
Essa é a melodia original da Incelença escolhida:

Incelência: d. Biga e d. Noêmia. (Tibau do Sul, RN)[15]

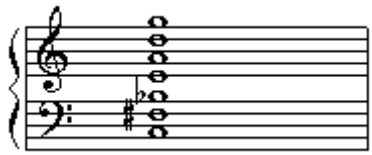


Tratada como tema, a melodia original não foi fragmentada para aproveitamento no discurso sinfônico. Mantive o seu tamanho e sua constituição intervalar, modificando sutilmente seu perfil rítmico, que se tornou mais homogêneo, de modo a se adequar melhor à métrica proposta. Assim, o principal elemento variante foi o perfil do acompanhamento. Na segunda versão da Incelença, a melodia original, a cargo do segundo violino solista, é acompanhada por um simples acorde incompleto de sétima e nona (cc. 429-444):

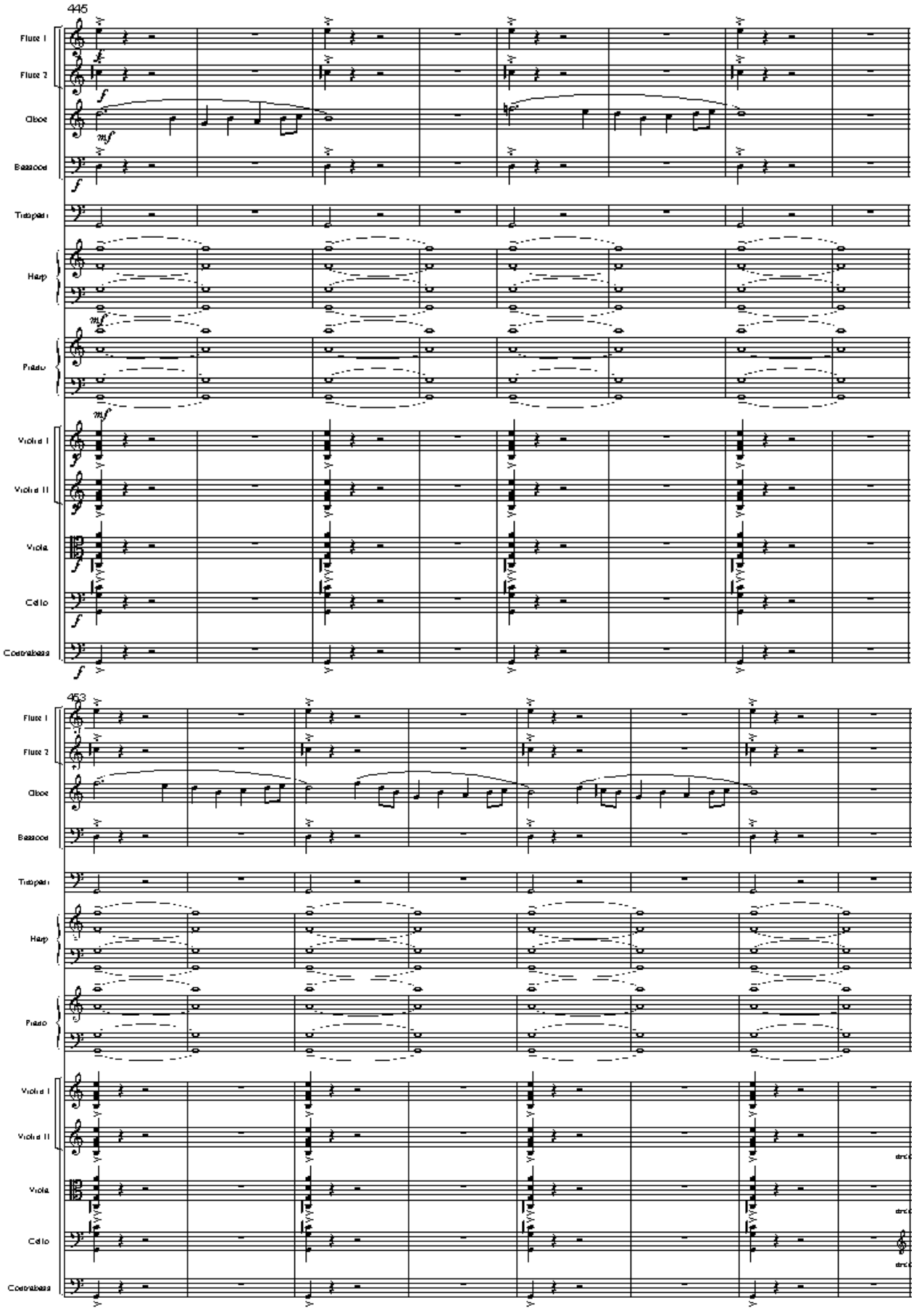
[15] O registro fonográfico deste exemplar encontra-se no CD "Romances e Cantos de Excelências". Natal: Fundação José Augusto, 2000.

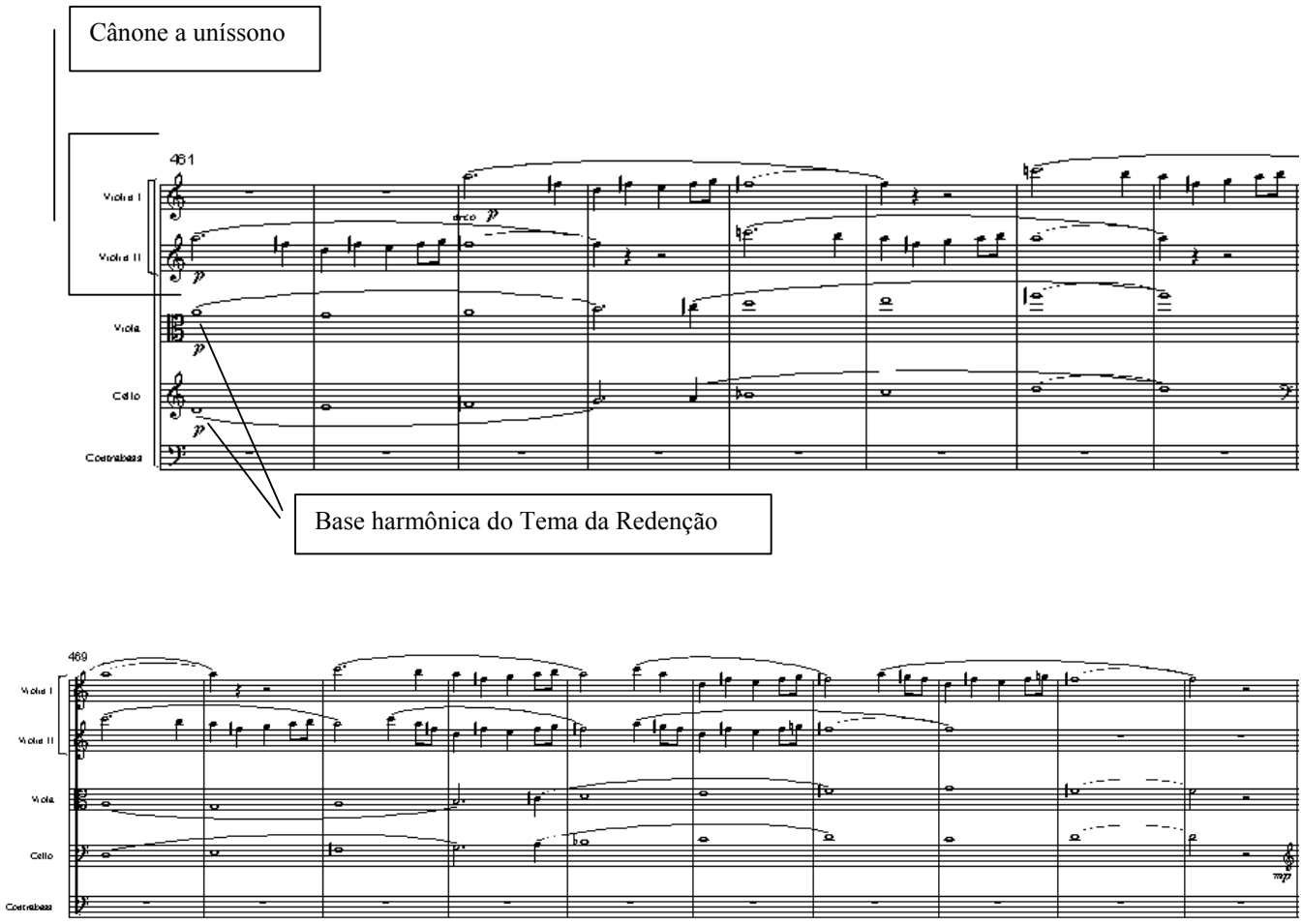


O mesmo tema é reapresentado logo a seguir, pelo oboé, acompanhado pelo mesmo acorde, acrescido de uma versão transposta do "Acorde Místico", de Scriabin, a cargo das cordas e madeiras (cc. 445-460):

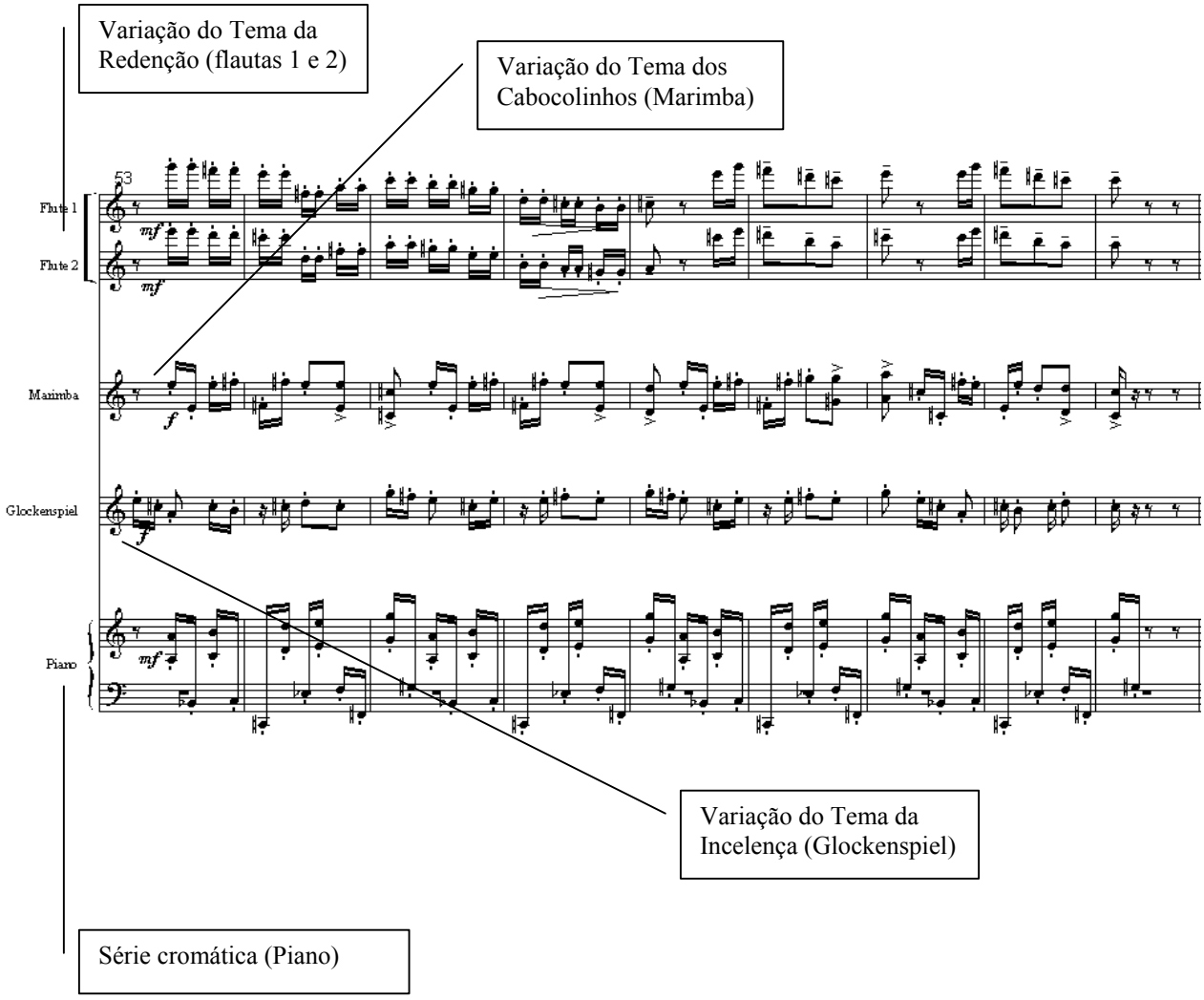


Acorde "Místico", criado por Alexander Scriabin


445
Flute I
Flute 2
Oboe
Bassoon
Timpani
Harp
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass
453
Flute I
Flute 2
Oboe
Bassoon
Timpani
Harp
Piano
Violin I
Violin II
Viola
Cello
Contrabass



No movimento seguinte, *Scherzo*, os dois temas sofrem uma metamorfose significativa, para se sobreporem, juntos, a uma variação do Tema da Redenção e à série cromática, após a fala de Deus: "tivesse Eu te transformado em escuridão, seria como se Eu te matasse" (cc. 53-61):



A agregação de elementos oriundos da cultura popular faz parte de uma proposta pessoal de aproveitamento de elementos relevantes do universo cultural nordestino no âmbito da minha música. Esse aproveitamento, embora realizado de forma livre e despretensiosa, oferece a possibilidade não só de conhecer melhor esse universo e a ele me referir com maior propriedade, como também, através do seu uso, contribuir para assegurar sua permanência real na produção musical atual do estado do Rio Grande do Norte. Além disso, o registro cuidadoso das fontes, como o feito por Mário de Andrade há mais de 80 anos, apesar de fixar numa notação musical permanente um fenômeno caracteristicamente mutável, permite sua utilização, mesmo quando o folguedo deixa de existir, um fenômeno comum e infelizmente crescente nos dias atuais, onde a escassez de espaços disponíveis e as condições impostas por órgãos públicos tornam sua realização proibitiva. Escolhi, dentre este vasto repertório cultural, dois exemplares, simples, mas bem representativos da pujante capacidade criativa do

povo. "*Espada de dor*" ainda pode ser ouvida em velórios de gente simples do litoral norte-rio-grandense, cantada pelas romanceiras da praia de Tibau do Sul, sabedoras de histórias e melodias que atravessaram mares e séculos para ser ouvidas pelos nossos mal acostumados ouvidos, interpretadas por vozes rudes, mas plenas de verdade. Os cabocolinhos que Mário de Andrade conheceu já não existem mais. Perdura ainda um remanescente do folguedo na cidade de Ceará-Mirim, já há muito tempo o único representante desta arte no estado. Se for possível, pelo respeito a essas fontes e pelo cuidado em sua manipulação, fazer conhecer a um número maior de apreciadores do meu trabalho ou a outros compositores a rica herança cultural, legada pelos zambês, maneiro-paus, pastoris e incelenças ainda dançados e cantados hoje, herança que a civilização e o progresso tendem a aniquilar, qualquer esforço meu terá valido a pena. Se esse esforço resultar no engajamento de outros criadores na pesquisa e aproveitamento de recursos culturais autênticos em suas obras, então o empenho esmerado daqueles artistas anônimos, criadores de tantos e belos reisados, cocos, lapinhas, romances e cabocolinhos, já não mais dançados e cantados nos recantos nordestinos, terá valido a pena.

Referências bibliográficas

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil (3 v.).* Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

_____. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades, 1984.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional:* festas, bailados, mitos e lendas. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução: CNBB. São Paulo: Paulus, 2001.

BRANDÃO, J. S. *Teatro grego*: tragédia e comédia. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos, sonhos e religião*: nas artes, na filosofia e na vida contemporânea. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

COTTE, Roger. *Música e simbolismo*: ressonâncias cósmicas dos instrumentos e das obras. São Paulo: Cultrix, 1995.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. São Paulo, Art Editora, 1977. Verbete: incelência.

GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo da folclore potiguar.* Natal: Departamento Estadual de Imprensa, 2001.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Pai, o exílio e o reino*: a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife, Ed. Universitária da UFPE, 1999.

OLIVEIRA, J. P. *Teoria analítica da música do século XX.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

SANTOS, I. M. O Decifrador de brasilidades. In: *Cadernos de Literatura Brasileira* 10 – *Ariano Suassuna*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2000.

TRICCA, M. *Apócrifos II*: os proscritos da Bíblia. São Paulo: Mercuryo, 1992.

VASCONCELOS, A. *Raízes da música popular brasileira.* Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1991.

VASSALO, Lygia. *O sertão*: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

CALDAS BARBOSA E SUAS CANTIGAS: O CAMINHO DE VOLTA

Manuel Vicente Ribeiro Veiga Junior
mveiga@ufba.br

Leandro de Magalhães Gazineo
gazineo@ufba.br

Resumo: A musicologia luso-brasileira perdeu tempo em discussões intermináveis de cunho nacionalista sobre a modinha, o lundu e o fado. Enquanto modinha e lundu tornar-se-iam balizas para a gradual invenção de nossa música, destinos inversos teriam em Portugal, já esvaídos em meados dos Oitocentos, ao contrário do fado que pouco representa em nossa história, mas que ainda hoje é inseparável das dores e gemidos musicais lusitanos. Domingos Caldas Barbosa (1840? – 1800), o Lereno Selinuntino da Nova Arcádia portuguesa, responsável pela inserção de um dialeto peculiar na linguagem arcádica (o dos diminutivos afetivos, às vezes safadinhos, e dos africanismos), é hoje melhor conhecido graças às pesquisas de Manuel Morais, em Portugal. Os limites de sua competência de executante e compositor, se alguma, continuam em dúvida. O "dialeto", todavia, tornou-se a linguagem sentimental e maliciosa de nossa música popular. Interessa portanto muito mais indagar objetivamente sobre as vias de "retorno" desse Lereno ao Brasil, ao qual jamais regressou desde que partiu (1763), do que especular sobre o que terá levado do Brasil para Portugal, picuinhas e nacionalismos à parte. O MM 4801 da Biblioteca Nacional de Lisboa, simultaneamente transcrito por Morais (seu localizador, c. 1991) e pelo Núcleo de Estudos Musicais [NEMUS] da UFBA, permite, em confronto com outras fontes, demonstrar como um desses possíveis vetores da transmissão factualmente operou e daí levantar uma hipótese que faria recuar a cristalização dessas características "brasileiras" para o início do século 19, não suas últimas décadas.

Os dados sobre o poeta Domingos Caldas Barbosa, o talentoso Lereno Selinuntino da Arcádia de Roma (c. 1777), posteriormente da Nova Arcádia que fundou em Lisboa (primeiro chamada de Academia das Belas Letras), em 1790, são por demais conhecidos para que se necessite aqui de uma apresentação. Esta afirmação, de imediato, necessita de uma correção: não são tanto os dados de conhecimento positivo que dispensem repetidas exposições e continuadas pesquisas, pois muitos ainda envoltos em incertezas, mas o consenso que se formou sobre eles, com ou sem eles, frutos até mesmo de hipóteses embasadas em teorias imaginativas, mas sem comprovação.

A data e local de nascimento (Rio? Em viagem? 1738? 1740?) continuam em aberto. A de falecimento, nas proximidades de Lisboa, pelo contrário, é 9 de novembro de 1800, sem qualquer dúvida.

Filho de português e angolana, já se conhece com certeza o nome do pai. Falara-se, como possibilidade, de um certo Capitão Gaspar de Caldas Barbosa, rico negociante de fumo e senhor de escravos, no Rio de Janeiro, que não se descuidara da educação do filho, muito cedo aluno dos jesuítas. Coube porém não a um historiador literário mas à rigorosa abordagem de um musicólogo português e excelente músico, Manuel Morais, da Universidade de Évora, comprovar ter ele sido Antônio de Caldas Barbosa, ao tempo em que também confirmou a data de 1763 como a de admissão do mulato brasileiro à Universidade de Coimbra[1]. Tudo aponta, portanto, para um distanciamento do Brasil do Brasil desde pelo menos 1763, afastamento este do qual nunca retornou, e para uma formação acadêmica no mínimo apurada, o que, aliás, a obra do Lereno como um todo confirma.

Quando da fundação da Nova Arcádia (1790), já era Presbítero Secular, amparado por um Benefício Simples, graças à intervenção, junto a D. Maria I, de amigos poderosos. Entre estes sobretudo os irmãos José e Luís de Vasconcelos e Sousa, o primeiro, Conde de Pombeiro, posteriormente Marquês de Belas (1740-1812); o segundo, Marquês de Castelo Melhor, eventualmente vice-rei do Brasil. Viveu sob a proteção de um ou de outro durante toda a vida.

Teve também inimigos impiedosos: poetas portugueses do nível de um Francisco Manuel do Nascimento (Filinto Elísio), de Manuel Maria Barbosa du Bocage (Elmano Sadino), de comprovada ingratidão como José Agostinho de Macedo (Elmiro Tagideu), ou meramente detratores, como Antonio Ribeiro dos Santos[2]. Bocage, em particular, mas não o único, deu vazão a preconceitos raciais de inominável grosseria. Essas passagens têm sido repetidamente citadas, mesmo que nem sempre por via de uma consulta cuidadosa às fontes primárias. Entre elas estão também os depoimentos de William Beckford e passagens de Nicolau Tolentino de Almeida. De certa forma, de tão citadas e conhecidas essas fontes, não

---

[1] As informações sobre a paternidade e sobre os estudos em Coimbra me foram feitos em comunicação oral, mas também confirmados em Ruth Maria Chittó Gauer, "A influência da Universidade de Coimbra na formação da nacionalidade brasileira", 2 vols., Tese de Doutoramento em História, apresentada à Faculdade de Letras, Instituto de História e Teoria das Idéias da Universidade de Coimbra, 1995. O vol. 2 é constituído apenas de Apêndices. O primeiro deles é um "Relatório Geral de Alunos". Ali se encontra Domingos **de** Caldas Barbosa, o nome do pai (Antonio de Caldas Barbosa) e datas de atividades acadêmicas que terá concluído: Leis, 1764; Cânones 1767.

[2] No caso, é de louvar a transcrição diplomática que Manuel Morais faz (2001: 312) da "Carta Sobre as Cantigas e modinhas, q as Senhoras Cantao' nas Assemblêas", de difícil acesso, contida no vol. 130, ff. 156-157, cód. 4712, da Seção de Reservados da Biblioteca Nacional de Lisboa. Usa-a como um comprovantes da possibilidade do Caldas não cantar os seus improvisos. Nessa versão, Santos conclui dizendo: "eu admiro a facilidade da sua veia [do Caldas], a riqueza das suas invençoez, a variedade dos motivos, que toma para os seus cantos, eo pico, e graça com que os remata; mas detesto o assumpto, e mais ainda a maneira, por que elle strata." No f. 65v, entretanto, vem uma outra cópia da mesma carta, em caligrafia distinta, em que a frase citada acima conclui com um acréscimo: " [...] mas detesto os seus assumptos, e mais ainda a maneira, com q os trata, **e com q os canta**" (nosso grifo), o que parece invalidar a conclusão de Morais.

seria mera impaciência julgá-las esgotadas, mas não antes que se tente ainda fazer uma revisão do tal consenso, o que parece ser o objeto do rigor de Manuel Morais mesmo que, se conduzido a um excesso, tenda a se aproximar de uma forma de positivismo: se não há documento, não pode ser verdadeiro.

Do lado dos historiadores literários, sem maiores avanços, o Lereno é tido como poeta menor. À vista de tal convicção, a pesquisa se inibe se outros aspectos de sua relevância não sejam considerados. Parece voz geral de que o Caldas teria sido responsável por um "sotaque" brasileiro, em plena linguagem da Arcádia. Teria introduzido as denguices e ternuras brasileiras sob forma de termos e expressões em que estão os diminutivos, os termos de origem afro-brasileira e, ao que parece, sobretudo os assuntos que o fazem, se ainda um neoclássico, um elo para os românticos, como ocorre com Manuel Inácio da Silva Alvarenga (Vila Rica, 1749 – Rio de Janeiro, 1814). Seriam traços exclusivos do poeta, à vista da reação que causou entre seus coevos. Alfredo Bosi reconhece, na coletânea de seus poemas, *Viola de Lereno* (Lisboa, 1798), "a graça fácil e sensual dos lunduns e das modinhas afro-brasileiras que ele transpôs para esquemas arcádicos, durante seu largo convívio com os poetas da corte de D. Maria I. É um caso típico de *contaminatio* da tradição oral, falada e cantada, com a linguagem erudita".Bosi vai além do seu chamado. Pela data da edição citada, refere-se ao primeiro volume, sendo o vol. 2 póstumo (Lisboa, 1926). É neste segundo volume em que se concentram os lundus, os retratos, os termos afro-derivados, enquanto a palavra "modinha", mencionada uma vez no volume de 1798 (em "Recado" = "Ora adeus, Senhora Eulina"[3]), só aparece como designação de gênero no volume póstumo (Cf. "Marília brasileira nas Caldas"). A designação genérica usada é de "Cantigas".

Mesmo não sendo "modinha" uma forma literária, em seu importante estudo dos dois manuscritos da Biblioteca da Ajuda, Lisboa, MSS 1595 / 1596, Gerard Béhague ressalta que, à vista do texto de "Recados", as do Lereno eram feitas para serem cantadas (1968: 48). Cantiga para ser cantada pode parecer um pleonasmo, mas o termo, sob a rubrica literatura, segundo nos diz o Houaiss, se refere à **"composição poética** de versos curtos e dividida em estrofes, própria para ser cantada pelos trovadores; cântico, canto (minha ênfase)". Semelhante a isso é a publicação de *Cantos Populares Brasileiros*, por Sílvio Romero, sem uma nota de música. Os acréscimos musicais feitos por Teófilo Braga na edição de 1883, entre outros fatores, motivaram um total repúdio de parte do autor.

[3] Pergunta (na 5ª estrofe): "Cantou algumas Modinhas? / E que Modinhas cantou? / Lembrou-lhe alguma das minhas? / Não, não; / Nem de mim mais se lembrou", à qual se segue o refrão.

Em relação à música, propriamente dita, somente a partir da publicação de Mozart de Araújo (1963)[4], passamos a conhecer versões musicais associadas a textos de Caldas Barbosa, a quem designa como "o Patriarca da Modinha e do Lundu" (1963: 71). No caso, são cinco peças de compositores portugueses, quatro de Marcos Portugal e uma de Antônio José do Rego. As de Marcos Portugal, todas em diversas edições do *Jornal de Modinhas* de 1792 e 1793, publicadas por Marchal e Milcent[5], são: "Você trata Amor em brinco" (vol. I da *Viola de Lereno*), "Se dos males que eu padeço" (vol. II), "Raivas Gostosas" (= "Eu gosto muito de Armania", vol I), "Nem fora ditoso o mundo" (= 2ª estrofe de "Destinou-me a natureza" = "A doce união de Amor", vol. I). Ainda do *Jornal de Modinhas* e de 1792 é "Ora adeus senhora Eulina" (= "Recado", que já mencionamos, do vol. I) musicada por Antônio José do Rego. Desde então, mais duas identificações positivas de textos de Caldas Barbosa foram feitas por Béhague (1968: 55-57), no MS "Modinhas do Brazil", ora com anonimato de ambos, poeta e músico: "Eu nasci sem coração"[6] (= "Lundum", no vol. I de *Viola de Lereno*) e "Homens errados e loucos" (que não se encontra na *Viola de Lereno*, mas numa coleção de 63 textos intitulados "Cantigas de Lereno Selinuntino" que compõem um manuscrito catalogado por Ramis Galvão[7], pertencente ao Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. Esta resenha se acresce, pelo menos até o momento, com mais duas identificações mencionadas por Morais: "Amor vem manso, mansinho", com música de Venancio Aloise (um outro aproveitamento de "Você trata Amor em brinco", do vol. I, mas da 5ª estrofe) e "Os meus olhos, e os teus olhos" (neste caso uma moda acompanhada por guitarra de *A Vingança da Cigana*, de 1794. A riqueza dos fundos musicais da Biblioteca Nacional de Lisboa tem aqui um exemplo eloqüente. Sobrevivem não apenas os manuscritos originais do drama jocoso de Caldas Barbosa, texto e música (de Antônio Leal Moreira), mas também o texto literário impresso. Foi representado no Teatro São Carlos, pela Companhia Italiana. Morais poderia ter incluído a partitura inteira, posto que de autoria inteira do texto é Lereno (bem entendido, não a música), preferindo porém limitar-se à cena final, ff. 163-165, do MM 137. A peça, em um ato, mostra uma capacidade grande de caracterização de ambos, poeta e músico, merecendo

[4] Importante contribuição, mas impregnada de nacionalismo, no que se refere à origem da modinha que pretendeu demonstrar.

[5] O *Jornal de Modinhas* foi publicado pelos dois franceses regularmente entre 1792 e 1795. Com a separação entre eles, Milcent continuou a publicá-lo. A coleção mais completa está na Biblioteca Nacional de Lisboa.

[6] Fizemos uma gravação dela pelo Conjunto Anticália, embora não tenha vínculo aparente com a Bahia. "Quem ama para agravar", do mesmo MS de c. 1790, embora tampouco baiana, parece tê-lo: diz que "Este acompanhamento deve-se tocar pela Bahia". Registramos um programa que vínhamos executando desde 1982. Cf. *Modinha e Lundu: Bahia Musical, Séc. XVIII e XIX*, LP 0484, encarte de Manuel Veiga (Salvador: Studio WR, 1984), lado A, faixa 3.

[7] Agradeço a Manuel Morais por me ter permitido reproduzir a sua cópia, com a adicional gentileza de Rui Vieira Nery por tê-la providenciado.

uma encenação atual, para a qual nossos colegas portugueses estão eminentemente preparados.

Finalmente, uma décima identificação foi feita por Manuel Veiga, seguindo uma observação de Mozart de Araújo sobre o MS 7699 da Seção de Música da Biblioteca Nacional de Paris, "20 Modinhas Portuguezas / por Joaquim Manoel da Câmera / notées et arrangés avec / acc^{t} de Pf^{e} / par SNeukomm": Trata-se da N^{o} 9, em fá menor, "Desde o dia em que eu nasci", uma das lindas modinhas de Joaquim Manoel da Câmera, com acompanhamento de Sigismund Neukomm Usa apenas a 3ª estrofe do "Lereno melancólico", iniciada com o verso "logo ao dia de eu nascer". As outras duas estrofes da modinha mantêm o verso final "A cruel melancolia", em vez de "A mortal melancolia" sobre a qual Lereno insiste.

Hoje, graças às quarenta cantigas que integram o MM 4801, "Muzica escolhida da Viola de Lereno, 1999", alcançamos um total de cinqüenta textos do Lereno a terem recebido tratamento musical. Na correta estimativa de Manuel Morais, isso faz do Lereno "o poeta musical mais musicado no final do século XVIII" (2001: 314), mesmo sem considerar o libreto para duas óperas. Além da já citada *A Vingança da Cigana*, uma segunda, *A Saloia Namorada ou O Remédio é Casar*, farsa dramática, foi também estreada no São Carlos no ano anterior (1793), tendo igualmente Antônio Leal Moreira como compositor.

É preciso, entretanto, insistir sobre o fato de que nenhuma dessas identificações feitas diz respeito à música comprovadamente de Caldas Barbosa.

Os poemas de Caldas Barbosa não se limitam aos dois volumes de *A Viola de Lereno.* Há uma série de poesias dele nas quatro partes do *Almanach das Musas, offerecido ao Gênio Portuguez*, publicadas em Lisboa, em 1793, por três diferentes editores para as quatro partes. Vários poetas são incluídos e nem todas as poesias do Lereno aqui se incluiriam entre cantigas, ou até mesmo seriam peças líricas. Além de sonetos, há também uma carta, escrita em 28 quadras, na qual explica o que sejam saudades: "A Illustre O'Neile pergunta que coisas sejam saudades" (p. 136 da Parte I). A oitava quadra é aquela com a qual Francisco de Assis Barbosa conclui sua apresentação (1980: 24) de "nosso Lereno [que] não queria ser 'cisne' [...]. Contentava-se com ser 'papagaio' e nada mais". Ei-las:

Não é do Tamise um Cisne
Que vai soltar doce canto,
Brasileiro Papagaio,
De arremedo a voz levanto.

Ainda recentemente tomamos conhecimento na Internet da venda de um manuscrito com o título "Viola de Lereno, quarta parte."[8] A descrição fornecida informa sobre 27 poemas de amor. 19 dos quais aparentemente nunca publicados. São poemas curtos, não como outros publicados em comemoração de eventos especiais, mais formais. Não se sabe por que o manuscrito tem o subtítulo de "Quarta parte". Os oito poemas desse manuscrito que foram publicados aparecem tanto no vol. I da *Viola de Lereno* (1798), como "Toca a recolher para a Cidade, bando de Amor", quanto no vol. II (que só seria publicado dezoito anos depois, em 1826), como "Aviso às saudadosas". Claramente, explicam, não são cópias dos impressos, mas baseados numa "tradição independente com variantes significativas". Chama atenção uma coincidência de marca dágua dos papéis deste manuscrito com o do MM 4801. Coincidem: "Gior. Magnani", nos dois casos, com uma águia e fortaleza visíveis no MM 4801 que é o que se tem compulsado no curso da pesquisa.

O MM 4801 da Biblioteca Nacional de Lisboa

Trata-se de um volume encadernado em papelão grosso, com o dorso em couro vermelho, com inscrições em dourado, dimensões de 28 cm (largura) por 21 cm (altura), aproximadamente as de nosso atual A4, com 77 páginas numeradas, creio que por Manuel Morais que me precedeu de um ano no estudo desta coletânea (1991). Fez parte da coleção de Ernesto Vieira. Na página iij consta "Viola de Lereno / Cantigas novas" (sem as aspas, evidentemente). No verso, numerado ij, está anotado "Microfilmado em 4/5/92" (a meu pedido), assinado por Rui Loureiro. A p. v contém "Para o uso da Ill^{ma} e Ex^{ma} / Snr^{a}, D. Marianna de Souza Coitinho / Offerece / Seu afilhado, e Umilde Servo / D.C.B. / Na Arcádia de Roma / Lereno Selinuntino". Na p. 1 é que vem o título: "Muzica escolhida / da / Viola de Lereno". Ainda nesta página a data: "1799". Seguem-se 40 cantigas, estando vazias as pp. 67 a 75, aparecendo dois rascunhos incompletos às pp. 76 e 77. Os rascunhos parecem nada a ter com a coletânea. As peças estão numeradas com o número correspondente à esquerda.

Pela dedicatória, o manuscrito seria uma compilação feita ou autorizada por Caldas Barbosa. A um ano apenas de seu falecimento (em 1800, como já dissemos), seria difícil acreditar que as cantigas que futuramente iriam ser incluídas no vol. II já em boa parte não existissem. Quatorze deles permanecem ainda não identificados, o que representa 35 % do

[8] O acesso foi feito em http://www.worldbookdealers.em 18.11.2002, às 18:45. Há um telefone para contato com o vendedor, Richard C. Ramer ou Gisala Ramos é +1 (212) 737-0222/02, o e-mail recramer@panix.com. Pedi ajuda a Dr. José Mindlin, em São Paulo, e ao Dr. Carlos Reis, Diretor da Biblioteca Nacional de Lisboa, para ver como se conseguiria consultar os poemas. Isto foi feito em junho de 2002, aparentemente sem resposta.

total. Ainda assim 60 % dos textos são provenientes do vol. I, totalizando 24, isto é, 24 %. Apenas 2, ou 5 % viriam do futuro vol. II. As seqüências em que aparecem são também sugestivas. Embora isto não possa ser comprovado, possivelmente havendo outros possíveis fatores a intervirem, tendo o material da publicação póstuma um caráter mais permissivo teria o Lereno se imposto uma autocensura.

As quarenta cantigas são para voz e acompanhamento. Cinco apresentam acompanhamento desenvolvido para instrumento de teclado e dueto vocal. As outras se restringem a uma linha de acompanhamento, provavelmente para fundamentar a harmonia, seguida do dueto vocal. Entre essas aparecem dois casos especiais: a cantiga 11 que apresenta uma clave de sol na linha superior, e a 18 que consta apenas de uma linha vocal. Nas cantigas 26 e 27 aparecem indicações de instrumentação: Soprano 1º e 2º para duas linhas superiores, Cembalo ou Piano-forte para as duas inferiores. Em relação às tonalidades, apenas a 27 está em modo menor, sol menor. Sol maior está presente em 16 cantigas sendo a tonalidade predominante desta coleção.

O compasso 2/4 é o mais freqüente: aparece em 16 cantigas. Os outros compassos presentes na coleção são 3/4, 4/4, 2/2, 3/8 e 6/8.

A extensão das vozes vai desde Sol-2 até Lá-4, porém a tessitura está entre Dó-3 até Sol-4.

Uma comparação com o MS 1596, "Modinhas do Brazil", já mencionado, recentemente publicado pela EDUSP, com um estudo analítico de Edílson Lima[9], faz parecer neste caso uma uniformidade bem maior do que ocorre com o MM 4801. As peças deste último diferem consideravelmente de porte e de elaboração. Não é possível acreditar que um mesmo texto, tal como ocorre com "Não há remédio senão morrer" (vol. I, com o subtítulo de "Glosa improviso"), nas cantigas 19 e 27, possam vir de um mesmo compositor. Faremos delas o ponto principal desta comunicação. Copistas parecem ser pelo menos dois, no MM 4801. Compositores, na opinião esclarecida de Manuel Morais, lhe parecem três.

Até 1982 (cf. nota 10), um interesse pela modinha não seria tópico para a Etnomusicologia que se concebia então, salvo se se limitasse à modinha de rua (em oposição à de salão, como as distinguia Guilherme de Melo em 1908). Essa duplicidade, aliás, volta a ser concebida por Tinhorão (1997: 9)[10] ainda em maior escala: a de uma música popular do mundo rural, estudada pelo folclore, e a de uma música popular urbana, destinada ao lazer das

[9] Uma circunspeta introdução de Regis Duprat não se compromete com questões de origem e de autoria.

[10] José Ramos Tinhorão tenta responder à pergunta de "quando surgiu o cantar típico das cidades, que hoje informa todo esse sistema sob o nome de música popular".

massas citadinas, tributária da indústria cultural e de toda uma tecnologia moderna da computação e da informática. Reconhece ele que "até há pouco o próprio conceito de música popular se revelava ambíguo" (1997: 9). Os rótulos classificatórios de música, enquanto música, tem de fato permanecido à mercê do estabelecimento no mínimo de tipologias, particularmente no terreno genérico da cansativa dicotomia entre popular e erudito, do espontâneo e do produto de laboratório, do tradicional suposto ou não autêntico, até tribal. Havíamos tentado simplificar isso seguindo a idéia dos contínuos de Mantle Hood. Colocaríamos nos extremos as oposições, eliminando as gradações múltiplas existentes entre elas e ainda por cima fechando os extremos sobre si mesmos, como modelo.

Não vem ao caso aqui. O interesse pela modinha brasileira, com a imensa carência de dados históricos confiáveis e as alegações contraditórias de autoria, obrigava de saída a um enorme esforço para obtenção de dados objetivos que permitissem o estabelecimento de uma cronologia. Isso implicava em suspensão do anonimato. Como metodologia, julgava-se mais fácil ir em busca do poeta do que do compositor, em vista das assimetrias entre ambos que com freqüência se notam. Assumiu-se com Nettl (1983) o pressuposto de que as transmissões orais e aurais são o processo natural da difusão. Gerou-se ainda uma teoria sobre a transmissão, de ordem cognitiva, semelhante à dos processos de mudança cultural e musical, em menor escala, mas passando pelos mesmos estágios decorrentes do confronto de configurações. Complementou-se isso com um enfoque nas relações entre o oral e o escrito (Charles Seeger), mais significativas para o processo de transmissão de conhecimento que a ênfase em um ou outro deles, separadamente. Observou-se, baseados em Ong, que a notação não é essencial ao processo de transmissão, mas que uma vez utilizado para fins de execução (não apenas de registro), não sendo neutra, passa a afetar os próprios processos mentais e concepções daqueles que dela tão intimamente dependam.

Um interesse acidental sobre o poeta santamarense Domingos Borges de Barros (1780-1855), futuro Barão e eventualmente Visconde de Pedra Branca, surgiu graças a uma solicitação da saudosa Cleofe Person de Mattos, que aqui homenageio. Um progressista, a despeito das raízes aristocráticas, rendeu dividendos e se tornou num interesse permanente. Borges de Barros não só defendia os direitos das mulheres, mas versejava para elas sob pseudônimo (***) é bem verdade. Sofria, portanto, do mesmo mal de que era acusado o Caldas Barbosa que deve ter conhecido talvez em Lisboa, tendo permanecido em Portugal até 1804 0u 1805, quando passou à França. Ali esteve preso, bem provavelmente pelo desapontamento que lhe causou Napoleão. Fugiu para a Filadélfia, em 1812, passando daí à

Bahia, onde volta a ser preso provavelmente pelas mesmas idéias francesas de que era suspeito.

Pretendo mostrar como se pode tentar dar um exemplo concreto de um dos possíveis vetores que terá trazido Caldas Barbosa de "volta" ao Brasil de onde se afastara desde 1763, sem jamais ter regressado. Parece-me que este "retorno" é muito mais importante do que as intermináveis discussões, o tal consenso que se formou entre nós, do que teria o Caldas levado para Portugal. Patriarca da modinha e do lundu, na manifestação extrema de Mozart Araújo, ou introdutor da modinha em Portugal, nada disso convincentemente comprovável, este "consenso" nos deixa imerso em repetições. Precisamos vê-lo ao reverso. Concordo com Rui Vieira Nery[11] em Nery e Castro, 1999: 128) quando diz, a respeito das polêmicas, que "colhida entre o style galant e o Romantismo, a ópera e a canção de concerto, a música erudita e a música popular, as influências européia e africana, a *modinha* desafia as categorias estreitas da musicologia tradicional e apela a uma abordagem holística e intercultural que só recentemente começou a ser aplicada à música do passado." O próprio conceito de "luso-brasileiro", que vai além dos limites da história política, sob essa ótica não é tão agravante quanto parece sob um pensar nacionalista e separatista. Este que aqui depõe não pensou assim entre 1992 e 1998

Há um constante torna-viagem que torna essa fixação nas origens, nas contribuições unilaterais, um problema pelo menos superado. A "volta" do Caldas Barbosa poderia ser vista, em relação à música popular brasileira, como parte do processo de invenção de tradição a Hobsbaum, através do qual esta música se foi gerando. Seria esta a lição que estaríamos aprendendo do MM 4801.

Quanto ao Caldas Barbosa, nas dúvidas levantadas por Morais: cantor sim, com muita probabilidade. Tangedor de viola, também provavelmente, embora com menos certeza: ao longo de "liras" e da menção de "ferrugentas cordas", por exemplo, do *Almanak das Musas*, do próprio Lereno, os termos seriam tão metafóricos quanto à alusão pejorativa ao *banza*, um tipo de viola africana (o termo é Quimbundo), usada por Bocage para maltratá-lo. No exemplo do *Almanak* (ainda da Parte I, relativo à questão sobre saudade (p. 135), os versos são inconclusivos, uma vez que lira e corda ferrugenta não andam bem juntas):

> Limpo as ferrugentas cordas,
> Mas desmaia o coração;
> E ao pensar no excelso Nome,
> Me cai a lira da mão.

[11] A citação transcrita é do próprio Rui, de uma publicação de 1985 (p. 282) que não está identificada.

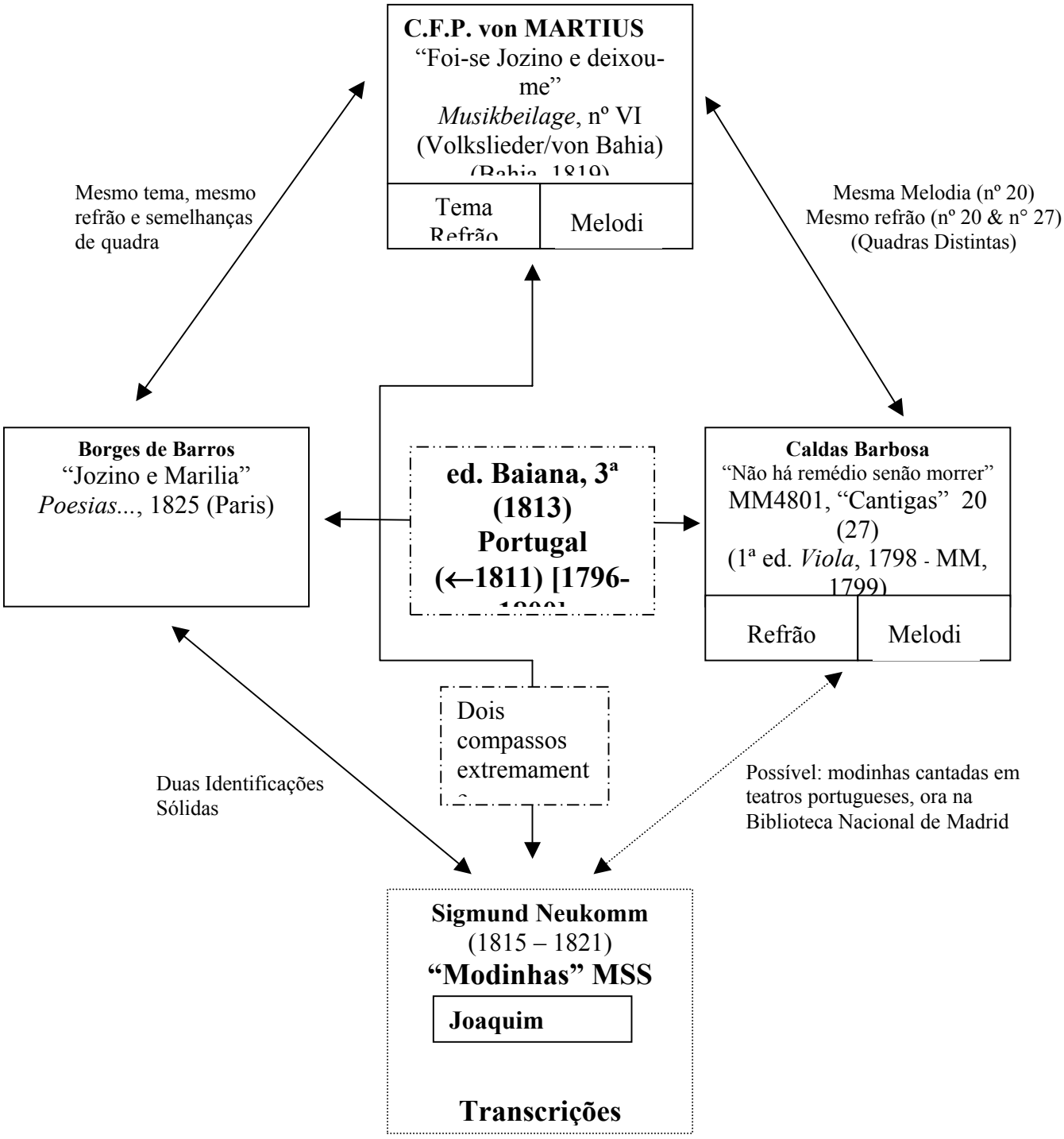
Mais difícil é vê-lo como compositor, no sentido que a cultura musical letrada européia deu ao termo, o de escrever música, com etapas de pré-composição, composição e revisão, supostamente distintas dos processos improvisacionais. Há, entretanto, outros processos criativos de música que não constituem composição. Todavia, nada até aqui sustenta positivamente esta hipótese.

O mal de teorias muitas vezes engenhosas não raro está no salto que se faz de uma mera hipótese a uma certeza, sem comprovação. Alguns fatos chegam a ser moldados para servirem à teoria. Tal ocorre no capítulo de Tinhorão, "Caldas Barbosa e a 'Viola de Lereno'" (1997: 137-148) e ainda mais aparente, em seu capítulo final, em que aponta a modinha brasileira, enfim, como uma canção popular, nos termos da dicotomia que criou. Diante da inegável documentação que reúne, a conclusão falsa (1997: 157-158), aliás, não essencial à sua tese, de um aproveitamento de uma quadra setecentista do *Almocreve de Petas*, por um Xisto Bahia já falecido (1894), é um exemplo dessa manipulação de dados a serviço de uma teoria inflexível que a enfraquece. Quadras populares têm asas, mas a citada não é parte de qualquer versão impressa do lundu de Xisto. Sua inclusão em "Isto é bom", na gravação da Casa Edison, em 1902, teria corrido por conta de intérpretes ou do empresariado. A improvisação seria natural. Tal ocorrência tece Tinhorão com razão, é semelhante à de Sílvio Romero ouvindo versos de Domingos Caldas Barbosa sufragados pela folclorização, já presente nas regiões que visitara na década de 1860. Teria ajudado ter havido tão cedo uma primeira edição brasileira (terceira ao todo) da *Viola de Lereno*, vol. I, já em 1813, em Salvador, na Tipografia de Manuel Antonio da Silva Serva. A primeira tipografia particular do Brasil, iniciada em 1811, não teria perdido tempo em atender com seus fascículos à popularidade dos versos de Lereno, no Brasil.

A análise final de autoria de música, no caso do Lereno, entretanto, ainda dependerá de um conhecimento que não temos de suas reais aptidões musicais.

Esquema

Proposta de metodologia: Como primeiro passo, o estudo do poetas; subseqüentemente, dos músicos; outros fatores contextuais – Descrição, interpretação, explicação.



Referências bibliográficas

ARAÚJO, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*: uma pesquisa histórica e bibliográfica. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.

BARBOSA, Francisco de Assis. Caldas Barbosa poeta da "Viradeira". In: BARBOSA, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Prefácio de Francisco de Assis Barbosa, Introdução, estabelecimento do texto e notas de Suetônio Soares Valença. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Instituto Nacional do Livro, 1980, p. 14.

BÉHAGUE, Gerard. Biblioteca da Ajuda (Lisbon) MSS 1595 / 1596: two eighteenth-century anonymous collections of modinhas. *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*. n. 6, 1968. p. 44-81.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 35. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

LIMA, Edílson. *As modinhas do Brasil.* São Paulo: EDUSP. 2001.

NERY, Rui Vieira; CASTRO Paulo Ferreira de. *História da música*, 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1999. (Sínteses da Cultura Portuguesa, Europália, 91)

MORAIS, Manuel. Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775 – 1800): compositor e tangedor de viola?. *A música no Brasil colonial*. Coordenação de Rui Vieira Nery, I Colóquio Internacional, Lisboa, 9 a 11 de Outubro de 2000. Lisboa: Fundação Gulbenkian, 2001. p. 305-329.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana.* Lisboa: Caminho, 1997.

VEIGA, Manuel. O estudo da modinha brasileira, *Latin American Music Review*, n.19, v. 1 Spring/Summer, 1998. p. 47-91.

CANTOS DA MULHER DOGON:
UMA EXPERIÊNCIA DE ETNOGRFIA POÉTICA

Cláudia Neiva de Matos
matosclaudia@alternex.com.br

Resumos: Os Dogon são uma etnia africana majoritariamente habitando o Mali. Com sua cultura complexa e singular, motivaram uma das mais notórias vertentes da etnografia francesa, a de Marcel Griaule e outros pioneiros dos estudos africanos. A bibliografia francesa sobre os Dogon é enorme, e a Terra Dogon é um dos principais roteiros turísticos da África Ocidental Francesa. No Brasil, como acontece com a maioria das culturas africanas, eles são praticamente desconhecidos. Depois de um primeiro contato em 2003, voltei ao Mali em abril e maio de 2004, para gravar, transcrever e traduzir cantos tradicionais Dogon, em colaboração com nativos bilíngües (falantes de francês, língua oficial do Mali, e de um ou mais idiomas locais). Trabalhei com cantos de mulheres, menos prestigiados que os cantos masculinos, e que não foram ainda objeto de estudos consistentes. Os resultados dessa experiência, ainda em curso de elaboração e prevendo continuação em futuro próximo, pretendem ser: formalizar as traduções dos cantos, observando critérios tanto poéticos quanto etnográficos; analisar criticamente esse material, combinando uma abordagem estética à contextualização sócio-cultural; refletir sobre as interações culturais decorrentes do envolvimento na pesquisa. Isso será feito em conexão com a construção de dois perfis Dogon: o da cantora YaSegei, 55 anos, pertencente ao clã ou família Togo, animista, iletrada, não falante de francês, residente na pequena aldeia de Begnemato; e o do tradutor e também pesquisador tradicionalista André/Ambaere, 73 anos, do clã Tembély, católico, letrado e francófono, residente em Bandiagara, cidadezinha na entrada da Terra Dogon.

O que venho apresentar aqui não é o fruto de uma investigação acabada, mas o relato de uma experiência em curso, cujo trabalho de campo deverá prosseguir em janeiro de 2005. O tema da pesquisa são cantos dogon que integram o repertório feminino, abrangendo diversos gêneros, entre eles cantos de trabalho, de entretenimento e de celebração sócio-religiosa. O trabalho já realizado consistiu em gravar, transcrever e preparar a tradução de dezesseis cantos. Também já foram encetadas algumas observações sobre o material assim reunido, mas a análise ainda é incipiente e depende de uma elaboração mais fina da tradução, o que deverá ser feito na próxima viagem à Terra Dogon.

Minha formação e atividade acadêmica situam-se basicamente na área literária, e vários aspectos do processo aqui descrito constituíram uma aprendizagem, uma experiência nova para mim. Para etnomusicólogos com grande prática em trabalho de campo, talvez esses aspectos não representem em si mesmos muita novidade. Mas acho que o relato se justifica, por diversas razões. Primeiro, pela escassez de estudos brasileiros sobre o continente africano.

Segundo, porque para aqueles de nós – e não são poucos – que fazem a maioria de seu trabalho entre a estante, o toca-discos e a escrivaninha, o percurso da investigação, com as dificuldades que se apresentaram, pode funcionar como referência útil para o confronto de suas próprias práticas investigativas. Terceiro, pela especificidade dos objetivos e questões implicados nesta pesquisa.

Em consonância com minha inserção na área das Letras, dedico-me principalmente ao estudo da dimensão poética e de certos aspectos da performance vocal do cancioneiro. Até a presente etapa, o interesse da observação distribuiu-se entre o próprio acervo de textos cantados e os processos de interação com os agentes locais – cantora, transcritores e tradutores – que permitiram a constituição desse acervo.

Outro aspecto particular e essencial do trabalho é que a tradução pretendida é de natureza poética, e não apenas, por assim dizer, etnográfica. Trata-se de lograr, na língua alvo (no caso o português e, talvez, também o francês), os efeitos estéticos e expressivos de ritmo, sonoridades, imagística, economia lexical etc. que se verificam na versão original. Isso implica também na manutenção de elipses, subentendidos e linguagem metafórica e alusiva, ocorrências textuais que podem tornar a compreensão dos cantos difícil para um receptor não dogon. Neste caso, elucidações, elementos contextuais e dados etnológicos devem ser expostos através de notas.

Meus conhecimentos da língua dogon, ou antes da variante falada na região onde foi feita a pesquisa (pois os falares dogon são bastante diversificados, às vezes mesmo em aldeias geograficamente aproximadas), são menos que rudimentares. Toda primeira etapa da tradução foi portanto feita com a colaboração de sujeitos dogon bilíngues, falantes de francês. A elaboração final do texto em português ficou naturalmente por minha conta, e ainda não está concluída. Note-se que a necessidade de parceria na tradução não é mera decorrência de minha limitação idiomática, mas participa dos pressupostos metodológicos e mesmo ideológicos da pesquisa, na medida em que propicia uma colaboração produtiva com agentes da própria cultura em questão.

Neste sentido, além de alinhar-se com as tendências contemporâneas que estimulam a autoetnografia e a participação ativa dos sujeitos culturais na construção do conhecimento sobre suas culturas, o trabalho dá continuidade a uma experiência semelhante de tradução em parceria que realizei nos anos 90 sobre dezoito cantos Kaxinawá. Naquela ocasião, trabalhei a partir de um pequeno acervo de textos, letras de cantos previamente gravados e transcritos por

professores Kaxinawá formados e atuantes no quadro da Comissão Pró-Índio do Acre[1]. Já no caso dos cantos dogon, foi preciso dar conta de todo o processo de coleta e registro etnográfico, isto é, gravar os cantos e providenciar a transcrição, para somente depois passar à tradução. Além disso, eu estava entrando em contato com uma cultura, um povo e uma língua que eram, ainda mais que a dos indígenas amazonenses, radicalmente estrangeiras para mim. Finalmente, o trânsito lingüístico era mais complexo, porque a língua alvo da tradução era o português, e a nossa comunicação se fazia em francês, o qual, apesar de dominado por ambos os lados, era uma segunda língua tanto para mim quanto para os meus colaboradores dogon.

Praticamente ignorados no Brasil, os Dogon são todavia bastante conhecidos na Europa, principalmente na França. A chamada Terra Dogon (*Pays Dogon*) constitui um importante circuito turístico da África Ocidental Francesa, e em 1989 foi incluída pela ONU no Patrimônio Mundial da Humanidade. Por outro lado, é uma das regiões mais pobres e primitivas de um dos países mais pobres e profundamente "africanos" da África negra: o Mali.

Antigo Sudão francês, desprovido de faixa marítima e rodeado pelas fronteiras com Senegal, Mauritânia, Argélia, Niger, Burkina Fasso, Costa do Marfim e Guiné, o Mali tem 2/3 do seu território em zona saaro-saeliana. Portanto, um clima tropical-árido, com muito sol e pouca água. Os fracos recursos naturais permitem apenas uma agricultura e pecuária de subsistência. Junto com o turismo, elas são as principais responsáveis pela sobrevivência de seus quase 12 milhões de habitantes.

A descolonização, como para outros países da área, veio no início dos anos 60. Depois de enfrentar muitos e violentos problemas de caráter político, o Mali desfruta atualmente de ordem razoavelmente democrática, apoiada em situação social estável e baixa incidência de conflitos e crimininalidade. O que não o impede de ocupar, no último relatório sobre o IDH (índice de desenvolvimento humano) da ONU, o melancólico 172º lugar numa listagem total de 176 países.

Como ocorre freqüentemente nos estados africanos, o Mali abriga numerosos grupos étnicos, cada qual com sua língua e variantes. O grupo majoritário é o Bambara, cuja língua é falada também pela maioria das outras etnias – Touareg, Sonraï, Fula (*Peul*), Dogon, Bozo etc. O francês é a língua nacional. O malinense mais conhecido no exterior é possívelmente o escritor Amadou Hampâté Ba (1901-1991), famoso coletor de literatura oral e autor, entre outros, do volume de memórias *Amkoullel, o menino fula,* publicado no Brasil pela editora

[1] Na época, eu trabalhava na Comissão Pró-Índio como professora-consultora responsável pela subárea de Literaturas nos cursos de formação de professores indígenas bilíngües que atuavam nas chamadas "escolas da floresta".

Palas Athena. Neste livro e na sua seqüência *Oui mon commandant*, conta sua infância e juventude, grande parte delas passadas na pequena cidade de Bandigara, uma das entradas principais da Terra Dogon.

A Terra Dogon fica no leste do Mali, na fronteira com o Burkina-Fasso, a cerca de 800 km da capital Bamako. É atravessada pela grande falésia de Bandiagara, que se estende por cerca de 200 km, com altura entre 200 e 400 metros, formando basicamente três habitats: o planalto, a planície e as vertentes da falésia. Aí se distribuem cerca de 340 mil Dogon em aldeias de tamanhos muito variados.

Segundo a tradição oral, os Dogon vêm do Mandé, país imaginário. Instalaram-se nessa região mais ou menos no século XV. Sua resistência à islamização distingue-os entre outros povos do Mali, cuja população tem mais de 90 % de muçulmanos. Porém, hoje em dia, muitos Dogon já estão convertidos ao islamismo ou ao cristianismo, que chegou nos anos 50 com as missões católicas. Grande quantidade porém conserva a religiosidade tradicional, de modo exclusivo ou sincretizado.

Nos anos 60 os turistas começaram a chegar à Terra Dogon. São praticamente a única fonte de divisas na região, além do cultivo de cebolas. O resto é produção para consumo local: cereais (*mil*, sorgo, *fonio*), amendoim, tomates, carneiros e pouca coisa mais.

Os Dogon falam uma língua tonal diversificada em 13 a 20 dialetos. Há também a linguagem ritual do *sigi sö*, praticada nas festas rituais. A principal delas é o *Sigi,* que congrega o povo dogon a intervalos de cerca de sessenta anos, comemorando a morte do primeiro ancestral da nação, o *Lebé*. Outras festividades importantes são as cerimônias funerais e o *dama*, suspensão do luto, realizados a cada três ou cinco anos, quando têm lugar as célebres danças de máscaras, talvez o aspecto mais conhecido da cultura dogon no exterior.

Assisti a algumas festas de máscaras e cheguei a gravar cantos em *sigi sö*, mas não levei o trabalho por esse caminho porque, tal como outros aspectos da cultura religiosa, esse tópico tem sido bastante estudado. Aliás, os Dogon são um dos povos da África Ocidental que mais pesquisas suscitou. A bibliografia, francesa em sua grande maioria, chega a mais de mil títulos[2]. O interesse inicial foi suscitado pelos trabalhos de Marcel Griaule, que conduziu em 1931 a famosa missão etnográfica Dakar-Djibouti nas colônias francesas da África Ocidental,

[2] No Brasil, porém, eles permanecem quase ignorados, no quadro de um lamentável desinteresse da nossa cultura acadêmica pelo continente africano. Mesmo uma biblioteca bem provida como a do PPGAS, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, só apresenta uma entrada sobre os Dogon no seu catálogo (um título que integra a linha central dos estudos sobre os Dogon: *Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon*, de Geneviève Calaume-Griaule). Tenho notícia porém de duas teses de doutorado sobre os Dogon defendidas na USP, ambas na área de Sociologia: *A palavra da música: iniciação ao universo negro-africano Dogon*, de Priscilla B. Ermel (1998) e *Itinerário de uma dor emissária: loucura em território Dogon*, de Denise D. Barros (1999).

e acabou sendo, para a etnografia francesa, uma espécie de "descobridor" dos Dogon. Com obras como *Dieu d'eau* e *Le Renard pâle*, Griaule instaurou uma linha etnográfica de base mitopoética com numerosos adeptos, mas também muito contestada hoje em dia.

A cosmogonia e a religião dogon são extremamente complexas: uma rede intrincada de crenças e práticas rituais, fundadas basicamente no culto dos ancestrais e estreitamente conectadas com a organização da vida social, cujos eixos básicos são os clãs totêmicos, subdivididos em linhagens familiares (*ginna*). Há também uma faceta monoteísta, manifestada na supremacia do deus Amma, criador do universo e da civilização dogon.

Apesar de inadequado, o termo "animista" é utilizado correntemente para designar os praticantes dos cultos e ritos tradicionais[3], que convivem em harmonia sócio-cultural e variados graus de sincretismo religioso com as religiões trazidas pelos árabes e depois pelos franceses. A pequena aldeia onde fiz minha coleta, Begnemato, é um exemplo peculiar dessa convivência. Apesar de suas dimensões reduzidas a cerca de 400 ou 500 habitantes, o aldeamento está dividido em três pequenos bairros segundo a religião: tradicionalistas (como prefiro chamá-los, em vez de animistas), católicos e muçulmanos[4]. Entretanto, em conformidade com o padrão de organização familiar e antroponímica dos Dogon, a maioria dos moradores de Begnemato tem o mesmo nome de clã – Togo – que foi também o nome que me deram – YaKeene Togo – para sinalizar minha aceitação na convivência da comunidade.

Resolvida a evitar os aspectos mais estudados da cultura poético-musical dogon, pensei em voltar-me para o repertório feminino, privilegiando cantos vinculados à vida cotidiana, de mais modesto estatuto sócio-ritual[5]. Mas a decisão de trabalhar cantos de mulher foi também ratificada pelas circunstâncias, como freqüentemente se dá, penso eu, no trabalho etnográfico. Voltando à Terra Dogon em abril de 2004, tive a sorte de encontrar uma

---

[3] Um de meus principais parceiros de tradução, André Tembély, sobre quem falarei mais adiante, alerta para a inadequação do termo "animista" para caracterizar a religião tradicional dogon, argumentando com o caráter monoteísta dessa religião, o que lhe parece favorecer a possibilidade de fusão espiritual com o cristianismo.

[4] Na escolinha primária de Begnemato, mantida pela associação de pais de alunos e a cargo de dois jovens professores muçulmanos, há um "livro" manuscrito com informações sobre a aldeia, elaboradas, segundo creio, pelos alunos sob a coordenação dos professores. Assim estão ali descritas a situação e estrutura de Begnemato com seus três bairros:

" – Um bairro católico (majoritário), é ali que fica o acampamento e é o bairro mais animado.
– Um bairro animista, é ali que ficam muitos lugares proibidos.
– Um bairro muçulmano (minoritário), estes são muito reservados e tímidos.
La situação geográfica da aldeia é que ela se acha isolada e cortada do resto do mundo."

[5] A idéia foi concebida por ocasião da primeira viagem à Terra Dogon, em outubro de 2003. No caminho de volta, passei pela capital do Mali e conversei com professores da Universidade de Bamako, especialmente com o Pr. Denis Drouon, de origem dogon, com tese de doutoramento defendida na França sobre aspectos da língua dogon. Ele me confirmou que o objeto e o tipo de abordagem que eu tinha escolhido não haviam ainda sido explorados.

excelente cantora, ótima conhecedora de cantos tradicionais e figura muito forte pela sua personalidade, história de vida e função – de parteira – desempenhada na comunidade.

YaSegei Togo tem 55 anos e está integrada, por via matrimonial, ao grupo tradicionalista dos habitantes de Begnemato; o resto de sua família, irmãos e irmãs, são cristãos. Ela é gêmea, mãe de gêmeos, tia de gêmeos... Na cultura tradicional dogon, ao contrário do que se dá em várias outras culturas africanas, a gemeidade (cuja ocorrência aliás parece muito mais freqüente do que em outras etnias) é positivamente marcada, e desempenha papel central na cosmogonia[6].

YaSegei não sabe ler nem fala francês, como praticamente todas as mulheres e a maioria dos homens da aldeia. A introdução da alfabetização e do ensino escolar nas aldeias dogon ainda é coisa recente. Alguns homens falam um pouco de francês. Raros possuem algumas letras. São as crianças e os jovens, principalmente os meninos, que estão aprendendo a ler e, junto com a leitura, assimilam na escola o francês.

Todos os cantos foram gravados na aldeia, geralmente na casa de YaSegei, em MD (mini-disc). Para as seções de gravação, sempre contamos com um intérprete. Mas, ao longo das quatro a cinco semanas que permaneci em Begnemato, minha convivência com YaSegei extrapolou amplamente as necessidades imediatas do trabalho e se transformou numa espécie de verdadeira amizade. A barreira lingüística, aqui e ali atenuada por algumas palavras que ela conhecia de francês e outras tantas que eu aprendi de dogon, não impedia uma troca de experiências e afetividade fundada no compartilhamento das tarefas cotidianas da vida na aldeia: buscar água, juntar lenha, preparar a comida, consertar coisas, ou simplesmente tomar cerveja de *yun* (*mil*, espécie de sorgo) e estar juntas.

Em que pesem as diferenças temáticas e funcionais das peças coletadas – que vão desde o agradecimento e invocação ao deus Ama ou aos ancestrais para que permitam e inspirem o canto, até as cantorias que acompanham o trabalho de pilar o *mil* ou bater o *fonio* –, algumas características se reencontram em praticamente todos os cantos. Fortemente cadenciados, eles são compostos de células poéticas que se repetem, com variações introduzidas pela cantora. Essas variações sempre giram em torno de diversos personagens, individuais ou coletivos, que são nomeados no canto e assim integrados numa espécie de coesão existencial. São invocados e comparecem, em cenas de culto e festa, labor e reflexão moral: nomes de famílias e clãs, nomes de aldeias, nomes de povos (inclusive os *Panransi*

[6] Seu nome pessoal já indica isso: Segei é como se chama qualquer gêmeo/a. O prefixo Ya indica o sexo feminino, como An indica o masculino. A atribuição de nomes próprios aos Dogon segue critérios objetivos e

goe, franceses), nomes de pessoas vivas e mortas, presentes e ausentes, inclusive a própria cantora e eu mesma com meus dois nomes, Claudine e YaKeene. A afirmação e reforço da vivência comunitária e dos laços humanos em geral parece ser o mais significativo traço poético e funcional desse repertório.

Registrei dezesseis cantos na voz de YaSegei, alguns com a participação de seu irmão Leon. Em vários deles ela se acompanha percutindo o *köbe* ou cabaça (*calebasse*), feita com a metade da casca rígida e oca de uma fruta arredondada, de dimensões muito variadas, com a qual se fabricam não só instrumentos de percussão como também vários utensílios domésticos. Mas muitas vezes, por solicitação minha, YaSegei usou apenas a voz. O prejuízo rítmico e musical da documentação foi assumido em função de meu objetivo principal, que era o registro verbal, que precisava ser perfeitamente nítido por estar destinado à transcrição.

A transcrição, segunda etapa da pesquisa, foi de certo modo a mais problemática. Minha primeira idéia, inspirada na experiência com os Kaxinawá, fora contratar os dois professores primários da escolinha de Begnemato para transcrever os cantos e também colaborar na sua tradução. Isso ficou acertado ainda na primeira viagem, e eles concordaram em participar com entusiasmo, inclusive porque, na penúria que é a regra da vida na falésia e a bem dizer em todo o Mali, uma remuneração extra é sempre muito bem vinda. Depois de muito tempo, esforço deles e dinheiro meu empenhados em passar as palavras de YaSegei para o papel, o resultado se mostrou imprestável, por ignorância e ingenuidade tanto minhas como deles. Pouco familiarizados com a linguagem específica desses cantos tradicionais, os jovens professores, islamizados e vindos de outra região, tinham muitas lacunas na compreensão dos textos. Além disso, como toda a sua experiência de ensino e escrita era vazada em língua francesa, eles simplesmente não sabiam escrever em dogon, e o que produziam era uma versão confusa dos fonemas dogon no sistema ortográfico francês.

Entretanto, desde algumas décadas, já existe uma convenção ortográfica para o dogon. Tendo sido criada artificialmente (isto é, não sendo uma ortografia historicamente constituída, como a do francês ou do português), ela é relativamente simples. Grosso modo, usa o alfabeto latino, menos alguns caracteres que correspondem a fonemas inexistentes na língua, como o /f/. Em compensação, há quatro caracteres que não existem no alfabeto latino.

Outro complicador é que, como já disse, a língua dogon distribui-se em cerca de vinte variantes, algumas com fortes diferenças entre si e até não intercompreensíveis. Para uma compreensão e transcrição adequada de textos, especificamente de textos de cancioneiro

---

bastante claros, que se referem à ordem dos nascimentos numa família, à gemeidade e a mais algumas circunstâncias.

tradicional, não basta falar dogon e saber escrever; é necessário dominar a convenção ortográfica específica do idioma; estar plenamente familiarizado com a variante lingüística praticada na região de que provêm os cantos; estar (ainda) suficientemente em contato com as práticas significativas da cultura tradicional a que pertencem esses cantos.

O prosseguimento do trabalho se deu em Bandiagara, cidade de cerca de 12000 habitantes que constitui o principal ponto de acesso ao interior da Terra Dogon. Depois de mais duas tentativas longas, custosas e frustrantes de lograr uma transcrição de boa qualidade[7], entrou finalmente em cena Essao Sagara, animador da pequena rádio comunitária de Bandiagara, natural de uma aldeia próxima a Begnemato[8] e, por coincidência, aparentado com YaSegei[9]. Decisivo para o sucesso dessa quarta tentativa, além do envolvimento de Essao com a mesma comunidade lingüística e cultura de YaSegei (embora ele seja convertido ao catolicismo) foi certamente o seu interesse por música, aliás coerente com sua atividade de radialista. Ele mesmo já realizou várias gravações de música tradicional, que às vezes difunde para o público de Bandiagara. Já conhecia algumas das canções de YaSegei, e dava mostras de grande prazer em escutar as gravações e registrar as letras.

De modo que, além de principal transcritor, Essao veio a ser também um precioso colaborador na tradução dos cantos. O outro tradutor foi a pessoa que me indicou Essao: André Tembély, ou, como às vezes prefere se identificar, por seu nome dogon, Ambere[10]. André foi um dos primeiros, senão o primeiro Dogon da região de Bandiagara a se converter ao catolicismo, no início dos anos 50. No entanto, manteve, no campo intelectual como na vida cotidiana, os vínculos com a cultura tradicional dogon. Aos 72 anos, letrado e autodidata, é autor e co-autor de diversos trabalhos sobre o assunto. É bastante conhecido e respeitado em Bandiagara e adjacências, tanto pelos locais quanto pelos *toubabs* (brancos, estrangeiros) que atuam em pesquisa ou apoio sócio-cultural.

---

[7] A segunda tentativa de transcrição dos cantos ficou a cargo de Augustin Togo, irmão de YaSegei por parte de pai e professor primário em escola pública que pratica a pedagogia convergente, isto é, o bilinguismo francês e dogon. Augustin é originário de Begnemato e domina a convenção ortográfica da língua; porém é católico, está há muito tempo residindo em Bandiagara e distanciou-se das formas culturais tradicionais, o que levantou muitos problemas e me fez procurar outros colaboradores.
A terceira tentativa foi feita junto a Nouhoum Guindo, originário da aldeia Nombori, que apresentava a vantagem de ter um perfil profissionalizado para o que eu tentava fazer. Autodidata, inteligente, poliglota e com conhecimentos de lingüística e gramática formal do dogon, Nouhoum atua há muitos anos como transcritor e tradutor para etnógrafos e outros estudiosos estrangeiros da cultura dogon. Porém o processo também não avançou de modo satisfatório, em razão das lacunas na sua compreensão do dialeto de Begnemato, e alguns problemas de ordem pessoal que o deixavam freqüentemente inabilitado para o trabalho.

[8] A aldeia de Essao também se chama Begne, mas é Begne-da-planície, ao contrário de Begnemato, que fica no alto, construída sobre as plataformas de pedra nas vertentes da falésia.

[9] Por coincidência também, ele é igualmente parte de uma dupla de gêmeos.

[10] Os Dogon convertidos ao catolicismo costumam ter dois prenomes: um dogon, atribuído pela família segundo a tradição, e outro cristão, recebido em batismo, geralmente um nome de santo ou de personagem bíblico.

A singularidade e extrema delicadeza da personalidade de André me fizeram enorme impressão desde a primeira vez em que fui procurá-lo, acompanhada por um guia de Bandiagara[11]. Entrando na sua *cour*[12], atravessei o primeiro pátio, em direção à passagem para o segundo. Entre os dois, havia um pequeno celeiro ou depósito cilíndrico de *banco* (material semelhante ao adode) com uma cobertura pontuda de palha. A presença dessa edificação típica das aldeias rurais dogon, mas sem verdadeira função num lugar como Bandiagara, indiciava a tentativa do morador de recriar e preservar, na sua casa citadina, algo do seu *habitat* de origem. Sentado à porta de um quartinho, numa varanda protegida do sol [13], André estava lendo, e com tamanha concentração que demorou a perceber nossa presença. Finalmente nos anunciamos, fomos acolhidos com doçura e gentileza e, como é imperativo da boa educação e hospitalidade nessas regiões secas e quentes, o dono da casa mandou trazer água fresca para os recém-chegados. Ficamos muito tempo conversando nesse primeiro encontro. Saímos impressionadíssimos com a dignidade modesta de sua pessoa, com a densidade de seu conhecimento e sabedoria, com o tom e o ritmo de sua fala pausada, que se desdobrava como a um só tempo buscando, contruindo e expressando o pensamento.

Ele e Essao ficaram sendo portanto meus principais parceiros e informantes na tradução dos cantos. Se Essao tinha a vantagem da perfeita familiaridade com o dialeto e a tradição específica a que se filiavam os cantos de YaSegei, André me oferecia uma rica contextualização cultural dos motivos abordados nesses cantos, referindo-os a um horizonte mais amplo da cultura dogon, aprofundando analogias e conotações, estabelecendo articulações no sistema de costumes e crenças, enfim desempenhando o importante papel de intérprete e comentador endógeno do objeto poético e cultural. Além disso, a longa convivência com os padres e estudiosos da Mission Culturelle de Bandiagara afinou sua percepção sobre os europeus e a cultura ocidental. Tendo elaborado uma síntese bastante pessoal de cristianismo generoso e despojado com sentido social e *ethos* comunitário dogon, André lança à civilização *toubab* e à própria instituição eclesiástica um olhar onde se misturam curiosidade afável e crítica aguçada, ironia e rigor. É um parceiro precioso de

[11] Sibiri Traroré, jovem Mossi nascido no Burkina-Fasso, o qual durante a maioria do trabalho me transportou na sua Mobilette e me prestou inestimáveis serviços de guia, intérprete e quebra-galho em geral.

[12] Em francês, "pátio". Mas em Bandiagara, no Mali e em grande parte da África Ocidental Francesa, designa de modo geral o conjunto estrutural da moradia característica: basicamente, um pátio amplo para o qual dão vários pequenos cômodos ou grupos de cômodos, onde moram membros da família e agregados.

[13] No verão escaldante da Terra Dogon, como na maior parte do Mali, é praticamente impossível permanecer no interior das casas. Mesmo à noite, as famílias costumam dormir do lado de fora, sobre esteiras ou colchonetes, nos pátios ou sobre os tetos dos cômodos que formam as *cours*. Durante os dois meses que passei em Begnemato e Bandiagara, dormi todas as noites ao ar livre.

trabalho, muito bem situado para construir pontes, analogias e contrastes entre os dois sistemas culturais e lingüísticos.

O processo ideal de trabalho, que ainda ficou por completar, supõe que a tradução do mesmo canto seja feita com vários colaboradores diferentes, que expõem o texto a diferentes iluminações. Não se trata simplesmente de encontrar o significado dos termos e deslindar a organização sintática, o que é apenas um passo do processo de tradução, possivelmente o mais simples[14]. O que conta realmente, principalmente numa tradução que se propõe a captar e recriar as ressonâncias do sentido poético, é a interação da canção – texto, música e voz – com o receptor, no qual se produzem reações emotivas e prazeirosas, bem como conexões semânticas e culturais de toda sorte. Esse conjunto de elementos, ao nível da produção e da recepção do objeto estético, constitui a performance, a plena potencialidade significativa do objeto, que cabia a mim captar em francês através de meus parceiros e, enfim, recriar numa terceira língua, o português.

Algumas das canções, portanto, foram objeto de dupla tradução, com Essao e com André, e creio ter percebido tendências diferentes em cada caso. As versões de Essao em francês traziam a significação mais para perto de um universo familiar, cotidiano e, por assim dizer, profano. André infundia mais senso poético, filosófico e religioso na sua compreensão dos textos. André *interpretava* mais livre e intensamente, e nesse processo era sem dúvida conduzido tanto pela sua compreensão *menos* imediata dos textos (vazados numa variante idiomática que ele compreendia mas não era a sua) como, principalmente, por seu temperamento mais especulativo, postura intelectual e sobretudo espiritual, embebida de religiosidade católica e também tradicional dogon.

Se o material de cantos perfaz pouco mais de uma hora de gravação, as sessões de tradução elevaram-se a um total de cerca de trinta horas. Foram ocasião para uma reflexão empenhada, por parte dos meus parceiros, sobre aspectos de sua própria cultura poético-musical, no quadro de um diálogo encetado com a *toubab* que falava francês mas vinha de um país remotíssimo pela escassez de relações com essa parte, e a maior parte, da África contemporânea[15]. Além disso, ficaram ambos muito impressionados pela energia poética e

[14] Existem também compêndios de léxico e gramática dogon. Mas, além de raros e precários, cobrem variantes limitadas do idioma, como o *toro sö,* dialeto da região de Sangha, à qual se refere, a começar pelos trabalhos de Marcel Griaule, grande parte da bibliografia etnográfica e etnolingüística sobre os Dogon; ou o *donno sö*, da região de Bandiagara, objeto de um dicionário dogon-francês de Marcel Kevran.

[15] A grande maioria dos moradores de uma pequena cidade como Bandiagara nunca terão visto um brasileiro nas suas vidas e geralmente não sabem onde fica o país. Porém há dois elementos referenciais sobre a cultura brasileira conhecidos de muitos malinenses e do resto da África Ocidental Francesa: o futebol e as novelas da Globo, muito apreciadas por ali. Quanto aos Dogon do campo, evidentemente, não têm nenhuma referência sobre a existência do Brasil. Creio que YaSegei não chegou a compreender realmente que eu não era francesa.

vocal do canto de YaSegei. André mostrou-se interessado em conhecê-la, de tal maneira que acabei organizando uma visita nossa a Begnemato.

Embora conheça bem a Terra Dogon, André nunca tinha ido a essa pequena aldeia, singular pela beleza da situação geográfica e pela constituição religiosa tripartida da comunidade. Parte do caminho pode ser feito de caminhonete, mas é preciso um esforço considerável para chegar ao aldeamento, subindo e descendo a parede da falésia. O esforço foi um tanto excessivo para o velho Tembély, mas ele se deu por largamente compensado na oportunidade de realizar uma visita circunstanciada à comunidade tradicional. Vestido segundo o figurino tradicional dogon, com roupas de algodão claro ou indigo que ele próprio costura, foi recebido pelo chefe da aldeia, pelos líderes das famílias, pelos velhos reunidos na *toguna*[16]. Tomou bastante cerveja de *yun*. E sobretudo, passou uma manhã inteira conversando com YaSegei, trocando idéias, informando-se (recordo que ele próprio é um estudioso dos costumes dogon, de sua cultura material e de suas formas de organização social e religiosa) e tirando dúvidas sobre algumas passagens dos cantos que tínhamos traduzido. Houve bastante empatia entre eles. Eu evidentemente não participei da conversa, toda ela em língua dogon. Mas gravei a maior parte, confiando que haja bastante interesse nesse material, cuja tradução é parte das tarefas programadas para a próxima viagem.

Pois o trabalho, evidentemente, só fez começar. Pretendo passar um mês e meio, no início do próximo ano, entre Begnemato e Bandiagara. Revisar as traduções. Gravar mais alguns cantos, com a própria YaSegei e com outras mulheres falantes da mesma variante lingüística.

Por enquanto, estou tratando de dar forma às traduções já encetadas, e desenvolvo uma reflexão sobre o processo intercultural de tradução, encarado em sua função de propiciar uma experiência estética compartilhada e elaborada em conjunto por sujeitos (eu e eles) profundamente diferenciados em seus perfis etnoculturais. Essa elaboração conjunta é também um modo de evitar as armadilhas da exotização e certos vícios renitentes que remontam às velhas escolas dos estudos folclóricos, por exemplo o privilégio mitificador das "origens" ou das formas "puras". Na delicada relação entre etnógrafo e etnografado, as diversas formas de parceria intelectual em torno dos objetos de pesquisa são um caminho promissor para captação e construção de sentidos socializados, atualizados e interculturais. Sob este ângulo, a reflexão sobre os processos de tradução e interpretação é pelo menos tão importante e significativa quanto os resultados produzidos.

---

[16] Em francês, *case à palabres*. Estrutura de colunas com uma cobertura baixa, geralmente de pedra, sob a qual sentam-se os velhos da aldeia para conversar.

CANTOS DE PROSPERIDADE:
UM ESTUDO DE REPERTÓRIO NO ILÊ EWÁ OLODUMARE

Radamir Lira
radamir@terra.com.br

Resumo: As diferentes interpretações que as muitas formas de culturas dão ao seu sistema de crenças são particulares e intransferíveis. Atrelada aos muitos conceitos básicos que legitimam a prática religiosa, encontra-se a maneira como as construções sociais manipulam os símbolos e os utiliza para escrever o ethos de seu povo. Nas culturas míticas, os componentes com que o indivíduo interage, vêm carregado de uma forte manifestação simbólica, construindo padrões de comportamento que o inscreve socialmente. Na formação da identidade e cultura nacionais, figuram aspectos de religiosidade fundidos a partir de antigas tradições do continente africano, introduzidos no Brasil pelas muitas etnias escravizadas, e aqui chamados corriqueiramente de candomblé. Em sua ritualística, de acordo com o modelo de culto *ijexá*, figuram ritmos e canções que ordenam os seus aspectos religiosos, de acordo com a sua funcionalidade. Existem cantigas para ofertar, para colher, para iniciar, entre outras. Nas cerimônias festivas, o *xirê*, todas as divindades são reverenciadas e convidadas a possuir os seus adeptos. Acompanhando o desenvolvimento desse ritual, pode-se verificar a conformação de um repertório de canções que retrata e revive os mitos afro-descendentes. Ciente desse aspecto inscreve-se este trabalho com o objetivo de discutir as interpretações da "compilação" musical do conjunto de canções reconhecidas como pertencentes ao "ciclo de prosperidade" e executadas durante o ritual do *xirê*, e entender a forma como os iniciados concebem "progresso" e "riqueza".

A maneira complexa como se deu a formação da etnicidade brasileira construiu aspectos multifacetados de expressões populares que são produtos originários das interatividades humanas. No corpo desse processo, encontram-se as características legitimadoras do que hoje são consideradas como manifestações da cultura vinculada aos variados grupos sociais e étnicos que compõem o povo brasileiro, especialmente aqueles ligados à sobrevivência da cultura afro-descendente.

O entendimento desse fenômeno vem estimulando os estudiosos das mais diversas áreas do conhecimento, enriquecendo o arsenal teórico e desenvolvendo metodologias especialmente no âmbito das Ciências Sociais. Os estudos antropológicos clássicos que se reportam à origem das questões que envolvem a etnicidade brasileira buscam, no corpo do processo de colonização, entender como as diferentes culturas (européia, indígena autóctone e africana) sofreram interações, gerando desses choques novos conceitos e modelos sociais. Formas de interpretações diferentes revelam o desafio que é entender como se processou a criação da nova realidade social, cultural e étnica no Brasil. Artur Ramos (1962: 07) interpreta

como sendo uma ação de dois ou vários agentes que se condicionam reciprocamente, afirmando que "são faces do mesmo fenômeno de contato entre etnias diferentes." Já Donald Pierson (1945: 30) diz que esse processo de interação produz alterações culturais em indivíduos de um dos grupos, ao passo que os membros da outra etnia permanecem praticamente imutáveis.

Ao focar a complexidade do processo de formação da etnicidade brasileira de maneira generalizada, comumente se transmite um sentido de simplificação falseadora da diversidade cultural e lingüística, especialmente daqueles que foram trazidos como escravos. Bascom e Herskovits (1959, p. 10-30) reconhecem que muitos povos africanos contribuíram para a confor-mação da cultura na América-do-Sul, mas destaca aqueles ligados aos grupos lingüísticos de origem sudanesa e bantu.

Ao chegarem em distintos momentos, os vários povos africanos se espalharam pelo Brasil Império ao sabor da demanda por mão-de-obra. Até o século XVIII se destaca a presença daqueles de origem banto, seguido pelo aporte dos sudaneses, de acordo com os diferentes ciclos econômicos da história brasileira, e do que se passava na África em termos do domínio colonial europeu e das próprias guerras inter-tribais exploradas pelas potências coloniais envolvidas no tráfico de escravos. Salvador e Rio de Janeiro se tornaram os principais portos de escoamento do comércio escravista no Brasil. Entretanto, portos menores como o da cidade de Recife, também serviam como espaço para desembarque. Nos últimos períodos desse comércio, a cidade de Salvador recebeu a maior quantidade de africanos originários da Baía de Benin e da Costa da Mina, ao passo que, para o sudeste, especialmente o Rio de Janeiro, foi deslocado grandes lotes de escravos oriundos de Angola e do Congo. Carvalho Rodrigues (1968: 15-29) afirma que nas últimas décadas do regime escravista, os sudaneses iorubás e-ram predominantes na população negra de Salvador, a ponto de seu dialeto funcionar como u-ma espécie de língua geral para todos os africanos ali residentes, inclusive para os haussás, i-nimigos históricos do reino Iorubá.

As confrarias religiosas (VERGER, 2002, p. 18-23), sob os auspícios da Igreja Católica, na cidade de Salvador, separavam as etnias africanas, para melhor contribuir com a organização e domínio sobre esses povos. Aqueles escravos originados da etnia bantu, amontoavam-se na Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na I-greja de Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (jejes) reuniam-se sob a égide de Nosso Senhor Bom Jesus das Necessidades e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia

à etnia iorubá, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios.

Era comum nesse período a formação de comunidades de escravos libertos. Destacadamente, nas cercanias da Igreja de Nossa Senhora da Barroquinha, reuniu-se uma grande quantidade de africanos e afro-descendentes de origem iorubá. Nessa conjunção, várias instituições africanas foram re-interpretadas, especialmente aquelas ligadas ao fervor religioso. Recriaram-se aspectos do culto ancestral iorubano, com suas peculiaridades e estamentos. Esse ajuntamento situava-se onde hoje se encontra a Rua Visconde de Itaparica, próxima à Igreja da Barroquinha.

Vários são os relatos de como essa comunidade se construiu. Os nomes das responsáveis pela organização religiosa desse agrupamento também são controversos. Verger (2000, p. 28-30), aponta Iyalussô Danadana, Iyanassô Akalá e Iya Detá que, ajudadas pelo africano conhecido por Tio Assiká, como as fundadoras e organizadoras das manifestações religiosas dessa comunidade.

Entre os componentes dessa sociedade, destacava-se, também, uma africana conhecida como Tia Júlia Bukan, iniciada nos modelos sócio-religiosos identificados com os padrões afro-descendentes denominados Ijexá. Com a dispersão dessa comunidade religiosa ocorrida ainda no século XIX, Tia Júlia fundou com seus seguidores uma nova comunidade onde hoje é o bairro do Tororó, em Salvador. No inicio do século XX, Severiano do Ijexá, filho-de-santo de uma africana oriunda da comunidade do Tororó e que fora iniciada por Tia Júlia, ergueu uma casa de culto seguindo o modelo religioso praticado por aquela africana, no bairro de Plataforma, em Salvador, considerada como uma das casas-matriz de origem Ijexá. Oficialmente foi criada como Sociedade Beneficente Cruz Santa de São Miguel, mas ficou conhecida pela comunidade afro-descendente, iniciados e admiradores por *Ilê Axé Kalê Bokún*. Hoje, a administração religiosa e civil dessa Casa compete à Ìyá Estelita Lima Calmom, filha de africanos, atualmente com oitenta e quatro anos. Do desdobramento da Casa Le Bokún surge a *Sociedade Cultural e Beneficente Ilê Ewá Olodumare*, organização sob a responsabilidade da Ìyá Valdete Maria Ferreira Britto, também descendente de africanos e que foi, há trinta anos, iniciada por Ìyá Estelita. Ìyá Valdete conta que entre seus antepassados mais diretos encontram-se alguns dos responsáveis pelo culto fitólatra à divindade Gonocô, a exemplo do seu pai carnal que era um dos mais graduados sacerdotes desse culto.

Apesar de ter sido iniciada em uma casa de matriz Ijexá, Ìyá Valdete é filha de orixás pertencentes ao panteão Jeje, portanto, o *Ilê Ewá Olodumare* está ligado à tradição nagô-vodúnsi. A Iyalorixá teve que se submeter a uma ritualística diferenciada da dos outros componentes que foram iniciados no *Ilê Axé Kalê Bokún*, porém, trouxe para a formação ritual desenvolvida no *Ilê Ewá Olodumare* elementos da matriz daomeana, vinculados a uma profunda fundamentação iorubá (Ijexá).

Como uma casa de candomblé, o *Ilê Ewá* desenvolve um conjunto de práticas regulamentadas pelos orixás, que vão desde as iniciáticas, ritualísticas, consultas, trabalhos espirituais indicados pelo jogo de búzios, às associadas à assistência social à comunidade em sentido mais amplo. Suas atividades funcionam provisoriamente na Rua dos Protestantes n° 32, no Garcia. As novas instalações estão sendo edificadas na Rua do Jambeiro em Areia Branca, Lauro de Freitas/BA. Todos os praticantes pertencentes à essa casa prestam reverências ao *ilê* em que Ìyá Valdete foi iniciada. O sentido de pertencimento em relação ao *Ilê Axé Kalé Bokún* é bastante forte a ponto de haver correspondência entre os calendários de festas das duas casas.

II

No corpo das manifestações religiosas de uma casa de candomblé (Beniste, 2002: 209-18), encontra-se um grande elenco de ritmos, melodias e canções expressas durante a consecução dos rituais. São os *adurás* (rezas), os *Ofós* (encantamentos), os *Orikís* (exaltações) e os *Oríns* (cantigas). Canta-se para tudo, especialmente nas cerimônias públicas. Nessas expressões de religiosidade, os orixás são convidados a possuir os corpos dos iniciados. Cada um responde a um estímulo melódico e rítmico. No corpo desse repertório, aparecem cantigas que versam sobre a sua estória, sobre os seus feitos míticos. Assim, as cantigas em língua africana falam de amares, guerras, prosperidade, inquietações, riquezas, padrões de comportamento, caça e pesca, colheita, culminando em um repertório que faz alusão à harmonia.

Compondo esse arsenal melódico, ritmos como *adarrun*, *opanijè*, *aguerê* e *ibin* municionam a desenvolução dos rituais com a sua polirritmia, executados diretamente sobre tambores sagrados.

Esse corpus (canções e ritmos) constitui um dos agrupamentos de símbolos religiosos que permaneceram na estrutura da sociedade brasileira como herança da economia

escravocrata. Esse processo de simbolização serve para validar um dos sistemas de crenças que compõe o imaginário do universo afro-brasileiro, especialmente aquele ligado à expressão da "sub-etnia" Ijexá, construindo uma congruência entre o modo de vida do devoto e a metafísica própria da religião.

A ordenação dessas experiências obedece a um ajustamento cósmico determinado pelo universo pensênico do grupo ao qual o devoto está vinculado. Essa manifestação do mundo simbólico é apreendida de maneira imperceptível pelo neófito, levando-o a repetição de padrões comportamentais que o tornará cada vez mais socialmente aceito.

Os sistemas simbólicos induzem o crente a certo conjunto de disposições que emprestam um caráter crônico ao fluxo das atividades cotidianas e na maneira como as experiências vão compor o repertório vivencial desse devoto (GEERTZ, 1973, p. 107).

No candomblé, a iniciação é longa e a aquisição das linguagens corporo-gestual e oral é proporcionada de acordo com o grau iniciático. Vai-se aprendendo a entrar na casa de culto, a se vestir, a sentar, a tomar a bênção aos mais velhos e trocá-la com os outros componentes de mesma idade de iniciação. Vai-se tomando contato com um universo de conhecimentos milenares que o construirá como praticante.

Dentre esses aspectos, o aprendizado das cantigas é, talvez, considerado o mais delicado no âmbito das expressões rituais públicas. Tudo é cantado ritualisticamente no candomblé, mesmo que não seja acompanhado por um dos conjuntos de membranófonos, no caso da expressão Ijexá. O aprendizado do vasto repertório leva anos e a rapidez com que domina esse elenco de cantos garante ao iniciado destaque na comunidade.

O estudo dos textos das canções influencia o entendimento por trás das muitas manifestações comportamentais dos indivíduos que são portadores do mesmo idioleto musical (MERRIAM, 1978, p. 187). A percepção da necessidade da transmissão do conhecimento e a sua inter-relação com as outras formas de experienciações morais impressas no repertório vivencial do praticante, são visíveis porque o texto contido nas canções é possível linguagem para a exposição de modelos de conduta sócio-cultural, permitindo que informações relacionadas ao inconsciente e ao sentimento sejam verbalizadas em um contexto diferente do tempo cotidiano.

Por outro lado, os textos dos ciclos de canções são veículos para a ação legal da cultura, porque validando as instituições sociais como a família, e revelando o ethos, permite uma visão política e social do povo (MERRIAM, 1964, p. 197). Mitologia, cosmogonia,

teogonia, teologia, lendas e "A História" da sociedade são impressões desnudadas pelos textos desses repertórios, possibilitando a veiculação dos processos de endoculturação e permitindo a construção da visão de mundo individual e comunitária.

A consecução desses ciclos fica por conta de especialistas musicais, que têm nominação e status próprio em cada cultura (NETTL, 1983, p. 42). No caso do candomblé baiano de matriz Ijexá, esses músicos são chamados de *Ogã Alabê*. A esses indivíduos são confiados os saberes musicais, pois estão mais predispostos a produzir e reproduzir com maior adequação o entendimento musical do grupo.

As cantigas aparecem como principal elemento indutor do processo de simbolização ritual. Canta-se para acordar, para dormir, para iniciar, para colher, para cozinhar, para sair, para chegar e acima de tudo, comemorar.

Um mito relatado por Ìyá Valdete d´Ewá revela o quanto a música é importante para o reencontro do homem com o seu duplo mítico. Uma variante desse mito foi também coletada por Prandi (2001, p. 526-528). O mito conta a maneira como o universo foi criado e como os espaços sobrenaturais e cotidianos se sobrepunham, fazendo com que as divindades coabitassem o mesmo ambiente que os humanos. Como a relação entre os homens e os deuses era de bastante interação, o mito relata peripécias, farras, algazarras e muitas festas. Em dado momento, uma criança é a culpada pela separação entre os mundos, uma vez que ela suja o reino de Oxalá com lama. O orixá, bastante irado, separa as esferas e sopra a atmosfera para que nenhum contato entre as divindades e os homens pudesse ser refeita. Depois disso, conta que as outras divindades ficaram bastante saudosas e até depressivas. Olorum, o deus supremo, concede, então, que os orixás retomem o convívio com os homens, mas sob a condição de lhes tomar os corpos. Para isso, imbuiu Oxum de encontrar homens e mulheres que tivessem em suas cabeças "sopros de mistério", para que organizasse e marcasse esses corpos com o *oxú*, cone cerimonial utilizado durante as iniciações. Os orixás, guiados pela música dos atabaques e pelos cantos devocionais, poderiam retomar o contato com seus filhos, incorporando naqueles que Oxum preparou. Só assim, homens e orixás retomaram a alegria de viver, sempre ao sabor das canções e ritmos que até hoje são consecucionados durante os rituais do candomblé.

Nas festividades públicas um grande número de canções é executado para chamar os orixás aos corpos de seus devotos. Essas cerimônias apresentam dois momentos distintos e cada uma tem a sua função. O primeiro instante, chamado de *xirê*, compreende um número de

canções e ritmos definidos, construindo-se com o intuito de saudar os orixás e avisá-los que a festa já está começando. Geralmente, a execução do repertório compreende um número que vai de quatro a sete cantigas para cada orixá. Este repertório é próprio, e as canções nele contidas, comumente não são re-apresentadas no momento posterior. No instante seguinte, segue-se o *adarrun* (*adahun*) ou simplesmente *rum orixá*. O ritual se processa, a partir daí, com os iniciados já manifestados com seus orixás. As cantigas sobre os mais variados temas são executadas, proporcionando a recriação do tempo mítico que compõe a expressão religiosa e o retorno à África ancestral.

É durante o *rum* que o orixá vai reencontrar, através das canções, dos ritmos e do gestual que lhe é dedicado, condições para "contar" sua "história". De dezesseis a vinte e um orixás podem ser saudados durante as festividades e cada um detém o seu repertório próprio, que grosso modo, pode ser classificado como canções de guerra, de intrigas, de amor, de traições, de brigas domésticas, de harmonia. O número de execuções durante esse ritual varia de 21 a 200 delas, de acordo com a comemoração.

A condução musical é executada pelo conjunto de atabaques, tambores de uma só pele em número de três e com tamanhos distintos, denominados na maioria das casas por *rum* (o maior tambor), *rumpi* (o tambor médio) e *rumlé* (o menor tambor). A essa construção instrumental são acrescidos o *gan*, campânulas metálicas, e o *xequerê*, ou piano de cuia, espécie de cabaça recoberta por uma teia de contas (RIBEIRO, 1970, p. 375). Nas casas Ijexá, há ainda a ocorrência de membranófones de uma só pele, de dimensões reduzidas e que são percutidos, em ocasiões ritualísticas especiais, com uma das mãos, sustentados sob as axilas, e chamado de *ilú*.

Cada divindade possui seus ritmos cerimoniais, podendo chegar a vinte células distintas, dependendo da situação ritual específica. O ritmo dessa música serve, em grande parte, para controlar o transe nas danças rituais.

A música assume papel fenomenal no rompimento do que é considerado como tempo cotidiano, induzindo na construção de um tempo ritual. Ela introduz uma nova realidade que, na vivência dos rituais e danças, permite ao praticante a vivificação do mito e a representação desse conteúdo nas manifestações gestuais através das danças sagradas.

III

Durante a consecução do *rum orixá*, um vasto repertório de canções é explorado, abrangendo assuntos ligados às mais variadas situações comportamentais humana. Nesse aspecto, as relações existentes entre a compilação musical e o tema abordado vão desde a guerra até canções de paz. No escopo desse conjunto, aparecem as cantigas vinculadas ao conceito de prosperidade entendido como sinônimo de bem-estar individual e bem-estar comum, atendendo, portanto, a situações e condições claramente positivas tanto no sentido material quanto espiritual e psicológico.

A conceituação de prosperidade de acordo com Sandroni (1994, p. 291), está ligada à maneira como os ciclos econômicos são marcados pelo crescimento das atividades econômico-financeiras e pelo contagiante "ambiente de otimismo". Os períodos de prosperidade se alternam com tempos de depressão, ocasionando uma constante expansão e compressão do ambiente econômico. No entendimento de Cachero (1986, p. 1005) a prosperidade só atinge o seu sentido pleno quando a sua determinação conceitual está veiculada às expressões sócio-econômicas, levando a um estado de bem-estar individual e, consequentemente, comunitário. Assim, dentro de um processo dinâmico a fase de prosperidade se configura como uma parcela a mais somada com relevância ao cotidiano do indivíduo ou da sociedade.

Já Abbagnano (1982, p. 766-767), entende que "uma série de eventos quaisquer que se dirigem a uma coisa desejável" é a mais aceitável definição para progresso, o que, por aproximação, pode ser atribuído ao conceito de prosperidade, se assim se estender a acepção deste termo.

Vinculado ao conceito de *prosperidade*, destaca-se o repertório identificado com as canções de cura no candomblé. Elas são normalmente executadas durante os rituais de limpeza, de curas de doenças físicas, espirituais e psicológicas, bem como em casos de amor, apertos financeiros e demais situações de negatividade que estejam dominando o devoto ou cliente. Cada casa possui uma compilação, cuja manipulação e veiculação são retidas dentro da comunidade, por representar grande parte do seu patrimônio cultural e espiritual.

IV

No candomblé, a identificação dos conteúdos relacionados ao conceito de prosperidade está vinculada ao corpo de mitos expressos pelos ciclos de canções e com as formas como os orixás se comportam no domínio da natureza.

De acordo com a conceituação adotada no *Ilê Ewá Olodumare*, os ciclos de canções, que mais expressão o tema em estudo, recaem sobre o repertório dos orixás Exú, Ogum, Odé, Logum-Edé, Omolú, Oxumarê, Oxum e Ewá.

No Brasil, a reorientação dos agrupamentos considerados como "nação" Ijexá, reordenou as divindades cultuadas nas cidades e regiões nigerianas onde os orixás Oxum, Logum-edé e Odé figuram como "padroeiros". Na compilação reservada a essas divindades a expressão de prosperidade torna-se acentuadamente visível.

Entre os iorubás, o território pertencente aos ijexás é considerado próspero, porque o rio Oxum garante abastecimento perene, beneficiando as práticas agropecuárias, além de um profícuo solo para a exploração de metais e pedrarias preciosas. Diz um mito que Oxum fez um pacto com os dirigentes desse território, garantindo que nunca iria faltar abundância, desde que o seu culto e de sua família (Odé e Logum-edé) fosse perpetuado (Verger, 2002:16-7). Essa acepção é reinterpretada no Brasil, entendendo os cultos de matriz Ijexá como manifestações ligadas à riqueza e, consequentemente, de grande poder propiciatório.

As canções ligadas a esses três orixás, especialmente, aquelas que fazem parte do repertório consagrado à Odé, trazem em seus textos expressões que são interpretadas socialmente como prosperidade, a exemplo da canção abaixo:

Bí odé, odé cárê rerê,	Como sois caçador, trazei-nos boa sorte
Cárê rerê, cárê rerê odé	Trazei-nos boa sorte, caçador, trazei-nos boa sorte

Esse fato repete-se no repertório consagrado a Logum-edé. O exemplo que se segue expressa essa concepção:

Logum Odé é móófá	Logum, caçador, és o conhecedor do arco e da
Ô si ôpô Logum ará	flecha. Por isso, sustentai o seu povo.

Na compilação das canções de Oxum, pode-se notar, também, o mesmo efeito.

A influência que os textos desses repertórios têm sobre as conceituações no *Ilê* em estudo também reflete o olhar da sua dirigente, uma vez que dela partem todas e quaisquer formulações de verdades para a sua comunidade. Esse fato pode ser entendido como uma construção identitária, refletindo as acepções intelecto-conceituais do grupo e dos desdobramentos que serão formados a partir do seu núcleo original – Ilê Axé Kalê Bokún. Os conceitos que são expressos por Ìyá Valdete são aqueles que foram apreendidos através de sua convivência com a sua iniciadora; que também se formou a partir de uma visão de mundo recebida de seu pai-de-santo, formando uma cadeia que se perde na história, e volve à África ancestral. A maneira como as interpretações são construídas também reflete a preocupação com a manutenção dos saberes do grupo. Algumas vezes, somente para alguns dos iniciados é revelada uma "totalidade" de conceitos. Este fato não aparece como preferência pessoal, mas, constrói-se sobre expressões comportamentais orientadas pelos orixás. Ser portador, nesse caso, dos saberes da comunidade, elege um espaço de destaque para o indivíduo. Na comunidade em estudo, vem sendo observado que a Iyalorixá tem prática de pormenorizar todos os conceitos que podem ser divididos, de acordo com o tempo de ordenação ritualística, demonstrando uma preocupação com a planificação cognitiva ritual e iniciática.

Os conceitos de *prosperidade*, *progresso* e *riqueza* são trabalhados constantemente, e a sua acepção não se detém só ao plano material, ele se estende sobre as construções espirituais a cima de tudo. Só se tem boa sorte, um dos fatores essenciais para a obtenção de qualquer benesse, de acordo com o candomblé, se o equilíbrio espiritual se construir perfeitamente. Para isso, uma série de elementos é utilizada, desde rituais mais simples, como os ebós, até a sofisticada elaboração iniciatória.

Como tudo no candomblé, os conceitos por si só não aparecem isolados, mas são construções de acontecimentos que se iniciam com a entrada do indivíduo na casa de culto, mesmo como leigo, até a própria manutenção das festividades públicas. Conceitos e comportamentos no candomblé podem ser isolados, mas a sua descontextualização descaracteriza a manifestação estudada.

O segredo dos acontecimentos, a interpretação secular dos textos exibidos nas cantigas e a observação dos fatos são pequenas frestas de penetração no universo mítico do candomblé. A herança da África esquecida e chorada no cativeiro aos poucos é desvelada. Somente para os olhos dos iniciados o universo mítico do povo-de-santo se descortina, por

isso os estudos apresentados não são “a verdade”, mas uma tentativa de se aproximar dela. Afinal, tal como diz a canção de Iansã-Oyá:

Biri bi bó uan lojú	Apenas os olhos dos iniciados podem contemplar
Ôberí kó man mariuô	o segredo por trás do mariuô

Referências bibliográficas

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 3. ed. São Paulo. Martins Fontes. 1998.

BASCOM, William; HERSKOVITS, Melville. *Continuity and change in african cultures*. Chicago: The University of Chicago Press. 1959.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1971.

BAZTAN, Angel Aguirre (ed.). *Diccionario Tematico de Antropologia*. 3. ed. Barcelona: Boixareu Universitaria. 1993

BENISTE, José. *Orun Àiyé:* o encontro de dois mundos*:* o sistema de relacionamento Nágò-Yorubá entre o céu e a terra. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

CACHERO, Luiz Alfonso Martinez. In: SILVA, Benedicto (Coord.). *Dicionário de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas. 1988.

CARVALHO, Rodrigues de. *Aspectos da influencia africana na formação social do Brasil*. João Pessoa/PB: Impressa Universitária. 1967.

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*: Selected Essays. Basic Books. New York 1973.

LÜHNING, Angela. Música: o coração do candomblé. *Revista Usp*. São Paulo/SP. n. 7, p. 97-115. 1990.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. 7. ed. Northwestern University Press. 1978.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*: twenty nine issues and concepts. University of Illinoes Press. Urbana: Chicago, 1983.

PRANDI, Reginaldo. *Música de fé, música de vida:* A música sacra do candomblé e seu trasbordamento na cultura popular brasileira. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/prandi/musica-fe.rtf>. Acessado em: 09/05/2004

PIERSON, Donald. *Brancos e negros na Bahia*. São Paulo/SP: Editora Nacional, 1945

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e música*: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*. São Paulo, v. 41 n. 1. p. 221-286. 2001.

RAMOS, Artur. *Introdução à antropologia brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro/RJ: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1962.

RIBEIRO, José. *Brasil no folclore*. Guanabara/RJ: Editora Aurora. 1970.

SANDRONI, Paulo. *Dicionário de Economia*. 4. ed. São Paulo: Best Seller, 1994.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte:* padè, asèsè e o culto a Ègun na Bahia. 2. ed. Petrópolis/RJ: Vozes, 1977.

SILVEIRA, Renato da. *Jeje-nagô, iorubá-tapá, aon efan e ijexá*: processo de constituição do candomblé da Barroquinha, 1764-1851. Revista Cultura Vozes. Petrópolis, 94 (6):80-101. 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de todos os Santos*. 3. ed. Salvador/BA: Editora Currupio, 1987.

_____. *Orixás:* os deuses iorubás na africa e no novo mundo. 6. ed. Salvador/BA: Editora Currupio. 2002

WATANABE, Ruth T. *Introduction to music research*. Englewood Cliffs New Jersey: Prentice Hall, Inc. 1967.

CAPOEIRA ANGOLA: MÚSICA E DANÇA

Nicolás Rafael Severin Larraín
nicolasseverinl@yahoo.com

Resumo: A Capoeira Angola é uma manifestação que se apresenta através de música, dança e palavras. Duas pessoas dançam num circulo ao ritmo da música executada por alguns instrumentos de percussão, um cantante e o coro. Cada um destes elementos tem um conteúdo próprio, mas estão relacionados entre sim se influenciando uns aos outros de diferentes formas. De estas relações existentes nos queremos centrar o presente trabalho na relação existente entre a dança e a música. Normalmente a relação entre a música e a dança esta dada por uma relação coreográfica entre os movimentos e o ritmo da musica. Na Capoeira Angola não existe uma coreografia determinada ou uma seqüência preestabelecida, pois os movimentos sao escolhidos no instante em que estão sendo feitos. Ninguém pode predizer o movimento que vem, mas é possível observar, quando feita da maneira adequada, que os movimentos encaixam na estrutura rítmica da música. A música é assim o fio condutor que permite a coerência dos movimentos na Capoeira Angola. Sabemos que existe uma infinidade de movimentos na Capoeira Angola, e dissemos que nao é possível predizer o próximo movimento que um jogador vai fazer, mas é possível, através de um analise etnomusicológico, determinar em que instante um movimento deberia ter que tipo de função para caracterizar a dança. Assim sendo é possível compreender a manifestação de forma mais completa se dirigirmos a nossa atenção em direção à própria consciência que temos do fenômeno musical no instante em que observamos a dança.

Introdução

A Capoeira Angola é uma manifestação afro-descendente que se apresenta através de música, dança e palavras. Duas pessoas dançam num círculo ao ritmo da música executada por alguns instrumentos de percussão, um cantante e o coro. Estes elementos aparentes ou observáveis da manifestação estão relacionados entre sim se influenciando os uns aos outros de diferentes formas. De estas relações existentes nos queremos centrar o presente trabalho na relação existente entre a dança e a música.

A etnomusicologia nem sempre deu a importância que a dança merece. Por uma parte se deva talvez ao fato da música não ter a obrigatoriedade de se interligar sempre com a dança. Mas desde uma perspectiva antropológica não existiria cultura nenhuma conhecida que não dance ao som de alguma música. Assim sendo, a música como tal não está sempre ligada a uma dança, mas toda cultura tem algum repertório ou no mínimo alguma música que e utilizada para ser dançada. Se a música e a dança são duas manifestações que se fusionam numa manifestação só, podemos pensar que a suas funcionalidades são idênticas a partir do momento em que a manifestação é a suma qualitativa da dança, música e as palavras.

Seguindo outra linha de pensamento, mas sobre o mesmo assunto, se analisarmos as funções que Merriam propõe para a música (1964, p. 209-227), podemos observar que a dança pode estar presente em todas elas, pois a dança também pode cumprir as funções de expressar emoções, produzir prazer estético ou diversão, comunicar, representar simbolicamente, produzir resposta física, reforçar as normas sociais, validar as instituições e rituais religiosos, contribuir para a estabilidade da cultura e contribuir para a integração social. De fato me parece difícil imaginar algumas destas funções na música sem a presença da dança.

A Capoeira Angola é uns dos exemplos de integração ou interligação da dança e a música. Devemos considerar que a relação está baseada em princípios africanos, pois a sabemos das origens africanas da capoeira. Nesse sentido podemos pensar como Ortiz quando ele escreve: "Na África o canto, ou seja, a união da palavra e da música, quase sempre tende a uma ação complementaria" (1951, p. 124).[1] A palavra complemento, desde a perspectiva africana, pode ser interpretada como aquilo que falta para poder fazer um todo ou uma unidade com sentido e coerência, por tanto existem músicas que sem a dança correspondente não teriam sentido nenhum, no mínimo o sentido mudaria de maneira drástica a ponto de se transformar em outra manifestação.

Nas manifestações culturais que envolvem música na África a relação entre a música e a dança é fundamental. Por tanto podemos derivar este pensamento ao nosso caso: a Capoeira Angola é precisamente uma das manifestações afro-brasileiras que unificam dança e música. Deste modo se o etnomusicólogo estuda a musica sem considerando o contexto, como poderíamos estudar a música da Capoeira Angola sem saber bem quais são a suas conexões com a dança, o contexto mais próximo e evidente desta manifestação? Existem muitos estudos de rituais do mundo inteiro que falam das músicas e danças, mas não falam das relações internas entre elas duas. Porem o trabalho do etnomusicólogo exige algum tipo de conhecimento que o ligue com a dança para poder compreender a manifestação na sua totalidade, mais ainda no contexto da capoeira. "A dança ao som dos instrumentos e as cantigas é a expressão suprema da arte musical dos negros africanos" (op. cit. p.119).[2]

Um dos problemas que aparecem ao tentar estudar a música em conjunto com a dança é a escrita. Sabemos que uma das ferramentas do etnomusicólogo é a transcrição das musicas estudadas para poder gerar um analises. No caso da dança a escrita é um problema

[1] En África el canto, o sea la unión de la palabra y la música, tiende casi siempre a una acción complementaria.
[2] El baile al son de instrumentos y cantos es la expresión suprema del arte musical de los negros africanos [...].

irresoluto, desde que ainda não existe uma escrita unificada que tenha satisfeito aos estudiosos desse campo. Isso nos coloca em dois caminhos diferentes e paralelos para entender a dança desde esta visão: o primeiro passa por aceitar a obrigatoriedade do processo de aprendizagem oral da própria dança, o segundo nos leva ao desafio de desenvolver uma escrita descritiva para visualizar a dança no papel. Se acaso conseguirmos solucionar o problema anterior, por qualquer dos dois caminhos ou todos dois, vamos ter que confrontar uma outra questão, de que maneira estão interligadas a música e a dança na Capoeira Angola?

Normalmente a relação entre a música e a dança está dada por uma coreográfica que estabelece o nexo entre movimento e a musica, criando assim um vinculo sinestésico entre o visual, o espacial e o sonoro. Na Capoeira Angola não existe uma coreografia determinada ou uma seqüência preestabelecida, pois os movimentos são escolhidos no instante em que estão sendo feitos. Ninguém pode predizer o movimento que vem, mas é possível observar, quando feita da maneira adequada, que os movimentos vão encaixando na estrutura rítmica da música. A música é assim o fio condutor que permite a coerência dos movimentos. Heiddegger, ao falar das canções em geral comenta: "O ritmo é o repouso que articula o movimento do caminho da dança e do canto, permitindo-lhe pousar e repousar em sim mesmo" (2003, p.182). Este conceito parece encaixar numa visão africana, aonde os ritmos aparentemente repetitivos se embelecem com as infinitas variações desenvolvidas a partir das mesmas formas rítmicas e movimentos, mas são também sempre diferentes e únicos. O repouso é a estabilidade existente no ritmo, entendida como referencia espacial e que permite entender e organizar os eventos. A articulação se refere a sintaxes ou as regras de coerência interna da Capoeira Angola, tanto no que diz respeito à música quanto a dança. Todo o que sobressai do repouso é o movimento, que este caracterizado pelas melodias e as variações instrumentais.

O Ritmo

Se nos queremos pensar a música em direita relação com a dança, teremos que interpretar o ritmo como o nexo sintático entre estas duas expressões. Assim como na música, na dança os movimentos se desenvolvem no tempo e no espaço, onde o tempo está regido pelo ritmo. Assim sendo podemos dizer que o ritmo é o elemento que da uma forma a performance da Capoeira Angola, permitindo a sua compreensão. Em outras palavras, se existisse um pensar capoeirístico, no que diz respeito à dança, este estaria altamente determinado pelo ritmo.

Em todas as manifestações musicais há uma relação dialética entre a dança e a música que está dada pela relação espaço-temporal. Se a coreografia fosse a prescrição dos movimentos a serem feitos numa linha de tempo, baseado em algum ritmo predeterminado, como poderíamos entender a coreografia na Capoeira Angola? Quando um coreógrafo prepara uma performance utiliza ou cria detalhadas instruções ou movimentos que estarão predeterminados detalhe por detalhe, posição por posição em referencia a alguma música ou no mínimo em referencia a algum ritmo. No caso da Capoeira Angola, assim como em muitas outras danças de origens africanas, resulta impossível observar a dança desde uma perspectiva prescritiva, pois cada performance é única.

Os movimentos na capoeira devem obedecer ao ritmo, não obstante esta relação não é uma relação um a um em termos cartesianos. Existem algumas diretrizes para desenvolver os movimentos dentro do tempo, mas ninguém pode predizer o momento em que o movimento vai ser executado. Além de tudo, se pensarmos que o mesmo movimento pode ser feito no tempo forte e no tempo fraco do ritmo, como podemos interpretar realmente esta relação?

Desde uma perspectiva êmica a relação entre a dança e o ritmo pode demorar toda uma vida para ser compreendida, sentida e aplicada por um capoeirista. Isto só se logra através de um treino consciente da própria sensibilidade espaço-temporal. Existe um conceito de beleza êmico que se logra apreciar com o passar do tempo e na medida da intimidade que se tem com a manifestação. Este conceito de beleza é principalmente conseguir se movimentar dentro do ritmo. Conseguir diversos objetivos mas sem perder o ritmo. Portanto, na medida em que os movimentos mais se entretecem com a música mais começa a aparecer a beleza da capoeira. Algumas vezes, sem prévio acordo tácito, os movimentos de um dois capoeiristas começa a entrar em consonância os como companheiro e com a música. Quando os dois jogadores tem uma sensibilidade mínima para estabelecer esses vínculos, é possível começar a compreender ou sentir a Capoeira Angola. Por outra parte parece como se aquele jogador que consegue dominar melhor o ritmo com o corpo conhecesse de antemão os movimentos que o companheiro pretende fazer. A antecipação faz parte de todo jogo, é a parte lúdica dos jogos em geral, mais normalmente existe alguma habilidade que pode ser até inconsciente, mas tem há ver com uma maneira de pensar sinestésica. Tal vez um pequeno modelo baseado na estrutura rítmica e no passo básico da Capoeira Angola, a *ginga*, possa explicar este fenômeno:

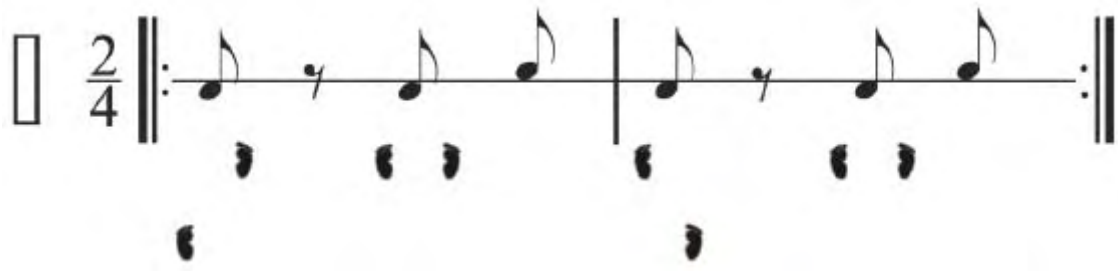


Fig. Nº1

Na fig.N°1 podemos observar as principais acentuações do ritmo na música da capoeira. Seguidamente embaixo vemos qual seria a suposta posição dos pés em relação ao ritmo quando se está gingando. Parece-me interessante destacar o fato da ginga durar dois compassos por um ciclo de movimento. Tal vez é por este motivo que a Capoeira Angola é aparentemente muito devagar. Devemos acrescentar que este modelo se limita representar uma abstração de um fenômeno geral, mais o movimento nem sempre encaixa obrigatoriamente desta maneira com o ritmo. Se compararmos os movimentos com a própria música podemos que dizer que assim como as dobradas e improvisações realizados pela viola (o berimbau menor e mais agudo), o dançarino pode jogar com o tempo desenhando através do corpo com a própria criatividade e a do companheiro, podendo administrar os seus movimentos nos tempos fortes, nos tempos fracos, criando apojaturas que se interligam com o ritmo, etc. Mesmo conhecendo as limitações do modelo da figura Nº1 podemos começar a compreender a Capoeira Angola na sua complexidade dada por a interligação com a música e as infinitas combinações que isto implica. Por outra parte sabemos que o movimento da ginga não é um movimento que se limita à planta dos pés e por isto devemos saber que existe uma disposição do resto dos membros do corpo em cada uma das posições e nos instantes de deslocamento. O corpo no decorrer do tempo vai mudando o centro de gravidade de lugar ao mesmo tempo em que o tronco em conjunto com a cabeça fazem um movimento para frente e para atrás algumas vezes bem agachado outras mais erguido. A figura Nº2 pode ilustrar o perfil do corpo durante a ginga em relação ao ritmo:



Figura Nº2: posições básicas da ginga em relação ao ritmo.

A dança, quando bem feita, não pode ficar no mesmo movimento o tempo todo, tendo que variar sempre e de maneira imprevisível. É provavelmente por este motivo que a Capoeira Angola é chamada de jogo. Qualquer jogo tem consigo o caráter do lúdico, do inesperado. A capoeira exige certas regras que, como em qualquer jogo, podem ser transgredidas. Mas na Capoeira Angola as regras não são definidas a priori, vão sendo aprendidas subjetivamente. Na verdade mais do que de regras deveríamos falar tal vez de exceções. Por este motivo o nosso modelo se limita a explicar uma situação muito particular através de um dos movimentos fundamentais. São fartas as combinações que poderíamos formar analisando cada movimento em relação com a música, com o companheiro de jogo e com os movimentos que antecederam e que vieram. Neste ponto resulta interessante pensar a Capoeira Angola como uma linguagem muito complexa. O tipo de analises que pode se desenvolver a partir desta perspectiva é infinito.

Se pensarmos num outro movimento, que pode ser chamado de *meia lua*, em combinação com o modelo da ginga do nosso primeiro exemplo, podemos observar que o instante da movimentação em relação ao ritmo determinam consideravelmente a objetividade e o desenlace do movimento. A *meia lua* é um movimento no qual o corpo gira deixando uma perna estendida na frente. Com este movimento pode-se procurar atingir com o impacto da perna ao companheiro. Se este movimento for feito no primeiro tempo do primeiro compasso o resultado, em relação a um companheiro que só está gingando no passo base, é o do movimento feito no mesmo sentido da movimentação do companheiro e num momento de distanciamento de ele (fig.3.a.) Se o movimento for feito, nas mesmas circunstâncias, mas no segundo tempo do primeiro compasso, o resultado seria um movimento feito no mesmo sentido da movimentação do companheiro num momento de aproximação de este ultimo (fig.3.b.) Se a mesma meia lua for realizada no primeiro tempo do segundo compasso, o

resultado seria um movimento na mesma direção do companheiro num instante de distanciamento (fig.3.c.) Finalmente se o movimento for feito no segundo tempo do segundo compasso, o resultado seria um movimento no sentido contrario ao companheiro no instante de aproximação de este (fig.3.d.)



Figura Nº3.

É importante esclarecer que este é apenas um modelo limitado ao mais básico da ginga. Os movimentos que existem na Capoeira Angola são infinitos e estão carregados de outros valores e símbolos, assim como em quase todas as danças africanas. Na música africana o ritmo se desenvolve a partir de um ostinato que pode ser tácito ou explícito e sobre o qual se tecem as polirritmias e a própria linguagem musical africana. Estes importantes traços culturais da música e a dança africanas são claramente identificáveis na Capoeira Angola. Assim sendo poderíamos analisar milhares de possíveis combinações sem nunca acabar,pois cada performance,já seja individual como grupal é sempre diferente.

Conclusão

Através do presente trabalho quer-se apresentar a constatação de um fato musical e performático observável na dança da Capoeira Angola. Este fato pode ser inconsciente para os praticantes, nos termos aqui expostos, mas desde uma perspectiva êmica resulta evidente a existência da utilização da percepções rítmicas no momento em que se joga ou se dança, só que não em termos cognitivos, nem com a aplicação dos conhecimentos musicais de maneira tão direta ou evidente.

Parece-me fundamental para o etnomusicólogo atentar para desenvolver a interpretação das manifestações musicais afro-descendentes desde a perspectiva das relações entre a música e a dança, pois através de estas poderemos realmente entrar fundo na realidade não só musical quanto cultural dos povos que herdaram este tipo de manifestações. Na Capoeira Angola a música faz parte de um intrincado complexo cultural cheio de concatenações e conceitos êmicos que podem ser facilmente desatendidos, portanto devemos

chamar a atenção, no estudo das manifestações afro-descendentes em geral, de ter muito cuidado e observar até os mínimos detalhes . Devemos acrescentar que alem do aparente, cada movimento cada som que é emitido pode estar carregado de muitos significados. O analises aqui apresentado é apenas um ponto de partida desde o qual queremos estabelecer uma maneira de analisar e observar a Capoeira Angola através da música.

Finalmente devemos dizer que a Capoeira Angola está alem da mera forma. Os movimentos, a música e o ritual na sua integridade representam e simbolizam a verdade macro da vida numa representação micro na roda. A música, segundo ao meu entender, é a referencia do tempo, representa as voltas que o mundo da na sua continuidade. Os movimentos ou a dança representam os acontecimentos da vida, a própria realidade olhada através de esta manifestação que hoje identifica não só aos afro-descendentes como a muitos brasileiros e pessoas do mundo inteiro.

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE, Wilson Lins. *Capoeira angola por Mestre Pastinha*. Salvador: Escola Gráfica N. S. de Loreto, 1964.

ALVARENGA, Oneyda. A influencia negra na musica brasileira. *Boletín Latino Americano de Música*. Rio de Janeiro, 1946. 5/6 (abr.): p.357-407.

_____. *Musica popular brasileira*. Porto Alegre: Globo.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. 2. ed. Brasília: Livraria Martins/MEC, 1975.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982. (3 volumes).

AGAWU, V. Kofi. 'Gi Duni', 'Nyekpadudo', and the study of West African rhythm. *Ethnomusicology*, n. 30, v. 1, p. 64-83, 1986.

_____. Music in the funeral traditions of the Akpafu. *Ethnomusicology*, n. 32, v. 1, p. 75-106, 1988.

AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*, 6. ed. Rio de Janeiro: UnB/UFRJ, 1996.

BARNET, Miguel. *La fuente viva.* La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1981.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Las músicas tradicionales del Brasil. *Revista de Musica Chilena,* Santiago, n. 125, p. 57-149, 1975.

_____. Apùap World Hearing: On The Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. *The World of Music* n.41/1, p. 24-36, 1999.

BÉHAGUE, Gerard. Patterns of candomble music performance: an afro-brazilian religious setting. In: BÉHAGUE, Gerard (Ed.). *Performance Practice*: ethnomusicological perspectives. Westport, Connecticut: Greenwood, p. 222-254, 1984.

_____. A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre a sua ideologia, história, contribuições e problemática. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 2., *Anais*... 1989.

BESMER, Fremont E. A hausa song from Katsina. *Ethnomusicology*. n.14, v. 3, p. 418-438, 1970.

BLACKING, John. Tonal organization in the music of two Venda initiation School. *Ethnomusicology*. n, 14, v. 1, p. 1-56, 1970.

_____. How musical is man? 2. ed. Washington: University of Washington Press, 2000.

BOAS, Franz. *The mind of the primitive man*. 2. ed. New York: Macmillan Company, 1938.

CAPOEIRA, Nestor. *Capoeira*: Os fundamentos da malícia. Rio de Janeiro: Record, 1992.

CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.

CASSIER, Ernst. *Antropología filosófica*. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

COOLEN, Michael T. The wolof xamam tradition of Senegambia. *Ethnomusicology*. n. 27, v. 3, p. 477-498, 1983.

COPLAND, David B. Musical understanding: the ethno aesthetics of migrant workers poetics song in Lesotho. *Ethnomusicology*. n. 32, v. 3, p. 337-368. 1988.

DAMATTA, Roberto. *Relativizando*: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1983.

DAWSON, C. Daniel. Comentários em português. In *Capoeira Angola from Salvador Brazil* [capa de CD]. Washingtong DC: Smithsonian/Folkways Recordings, p.13-14. 1996. Nº de serie SF 40465.

DIAS, Margot. *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Cientifica Tropical, 1986.

DOWNEY JR., Gregory J. *Capoeira in Bahia*: Practicing Brazilian Identities. Dissertation Proposal, University of Chicago, 1992.

_____. The Interaction of Music and Dance in Capoeira. In *Capoeira Angola From Salvador, Brazil* [Capa do CD]. Washington DC: Smithsonian/Folkways Recordings n. de serie SF 40465, 1996.

_____. Listening to Capoeira: Phenomenology, Embodiment and Materiality of Music. *Ethnomusicology*, 46/3, p. 47-63, 2002.

ERLMANN, Veit. Marginal men Strangers and Way Farers; Professional Musicians and Change Among the Fulani of Diamare. *Ethnomusicology*, n. 27/2, p. 187-226, 1983.

FERRETI, Sergio; Valdelino, Cécio; Moraes, Joila e Lima, Roldão. Tambor de Crioula. *Cadernos de Folclore*, n. 31, Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1981.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. [Tradução de Fanny Wrobel. Revisão técnica de Gilberto Velho]. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GUERRA-PEIXE, César. Maracatus do Recife. São Paulo: Irmãos Vitale, 1980.

HARPER, Peggy. Dance in Nigeria. *Ethnomusicology*, n. 13/2, p. 280-295, 1969.

HEIDEGGER, Martin. *A caminho da linguagem*. Tradução de Márcia Sá Schuback. São Paulo: Editora Vozes/Universitária São Francisco, 2003.

HERSKOVITS, Melville J. *Antropologia cultural*: man and his works. Tradução de Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. 3 vols. São Paulo: Mestre Jou, 1973.

HERZOG, George. Drum Signaling in West African Tribe. *Word* n.1, p. 217-38, 1945.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. New York: McGraw Hill. 1971.

_____. The Challenge of Bi-Musicality. *Ethnomusicology,* n. l/4, p. 55-59. 1960.

HUSSERL, Edmund. "Phenomenology", In *Encyclopaedia Britanica*, Vol.XVII, London, 1927, p.. 699-672.

_____. *La filosofía como ciencia estricta.* Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.

IJZERMANS, Jan J. Music and theory of the possession cult leaders in Chibale, Serenje District, Zambia. *Ethnomusicology*. 39/2: p. 245-274, 1995.

KAUFMAN, Robert. *Some Aspect of Aesthetics on Shona Music of Rhodesia*. *Ethnomusicology*, n. 13/3, p. 507-511, 1969.

_____. African Rhythm. *Ethnomusicology*, n. 24/3, p. 393- 416, 1980.

KEBEDE, Ashenafi. The Bowl-Lire of Northeast Africa. Krar: The Devil's Instrument. *Ethnomusicology*, n. 21/3, p. 379-396.1977.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. Coleção Opus-86. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KOETTING, James. What Do We Know About African Rhythm? *Ethnomusicology*. n. 30/1, p. 58-63, 1986.

KRADER, Barbara. Ethnomusicology. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 6. ed. v. 6. (20 vols). Londres: Macmillan, 1980, p. 275-282.

KUBIK, Gerhard.Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa. *Ethnomusicology*, n. 32/2,p. 39-76.

_____. *O intercambio cultural entre Angola e Portugal no domínio da música desde o século XVI.* Portugal, África e Brasil: Adaptação, Síntese e Resistência. 1988.

LANGNESS, L. L. *The Study of a Culture*. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1997.

LIST, George. Ethnomusicology: a discipline defined. *Ethnomusicology*, n. 23/2, p. 1-6, 1979.

_____. The Musical Significance of Transcription. *Ethnomusicology,* n. 7/3, p. 169-97, 1963a.

_____. The Boundaries of Speech and Song. *Ethnomusicology*, n. 7/3, p. 1-16, 1963b.

_____. The Reality of Transcription. *Ethnomusicology*, n. 18/4, p. 353-76, 1974.

LEVY-STRAUSS C. *Tristes Trópicos*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1955.

LOCKE, David. Principles of Off Beat Timing and Cross-Rhythm in Southern Eve Dance Drumming. *Ethnomusicology*, n. 26/2, p. 217-2461982.

LOMAX, Alan. Song Structure and Social Structure. *Ethnology*, n. 1/4 out., p. 56-75, 1962.

LÜHNING, Ângela E. Métodos de trabalho de campo na etnomusicologia: Reflexões em volta de experiências pessoais. *Revista de Ciências Sociais*, n. ½, p. 105-126, 1991.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Tradução de José Auto. Rio de Janeiro: Zahar Edições, 1962.

MERLAW-Ponty, Maurice. *Phenomenology of perception*. London: Routledge, 1962.

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

_____. The Ethnographic Experience: Drum-Making Among the Bala (Basongye). *Ethnomusicology*, n. 13/1, p. 74-100, 1969.

_____. Ethnomusicology Revisited. *Ethnomusicology*, n. 13/2, p. 213-229, 1969.

_____. Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology' an historical-theoretical perspective. *Ethnomusicology*, n. 21/2, p. 189-204. 1977.

NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956

_____. *The study of ethnomusicology*: twenty -nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NKETIA, J.K. Kwabena. *Perspectives in musicology*. New York: W.W. Norton and Company. Pp. 270-289, 1972.

ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Habana: Ediciones Cardenas, 1951.

PANTALEONI, Hewitt Toward Understanding the Play of Song in Atsia. *Ethnomusicology*, n. 16/1, p. 1-37, 1970.

PASTINHA, Vicente Ferreira. *Quando as pernas fazem misere*: metafisica e prática da Capoeira Angola. Manuscritos e Desenhos de Mestre Pastinha com o Estatuto do C. E. de Capoeira Angola. Salvador: Ângelo Decânio, 1960.

PEREIRA, Nunes. *A Casa das Minas*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1979.

RAMOS, Artur. *As culturas negas do novo mundo*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1979.

REGO, Waldeloir. *Capoeira Angola*: ensaio sócio-etnográfico. Salvador: Editora Itapuã, 1968.

REILY, Suzel Ana. *Manifestações populares*: Do 'aproveitamento a reapropriação'. In Do Folclore à Cultura Popular. São Paulo: USP. p. 1-31, 1990.

_____. Macunaíma's Music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil. *Ethnicity, identity and music*. Berg/Oxford-Providence: Martin Stoker, 1994.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. O Jongo. *Cadernos de Folclore*, n. 34. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984.

ROBBIN, L. H. e M. E. A Note on Turkana Dancing. *Ethnomusicology*, n. 15/2, p. 231-235, 1971.

SAUSSURE, Ferninand de. *Curso de lingüística general*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1971.

STONE, Ruth M. Commentary: The Value of Local Ideas in Understanding West African Rhythm. *Ethnomusicology*, n. 30/1, p. 58-63, 1986.

SOARES, Carlos Eugenio Libano. *A negregada instituída*: os capoeiras no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

SOARES, Oscar de Macedo. *Código Penal da República dos Estados Unidos do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1904.

VALE, Faustino Rodrigues. *Elementos de folclore musical brasileiro*. 2. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

VARNUM, John P. The Ibirongue of the Kuria: A Cattle Herding Flute in East Africa. *Ethnomusicology*, n. 14/3, p. 462-467, 1970.

_____. The Obokano of the Gusii: A Bowl Lire of East Africa. *Ethnomusicology*, n. 15/2, p. 242-248, 1971.

VYGOTSKY, L. S. *Pensamento e linguagem*. Tradução de Jéferson Luiz Camargo. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1991.

WATERMAN, Christofer A. Our tradition is a very modern tradition: popular music and construction of pan-yoruba identity. *Ethnomusicology*, n. 34/3, p. 367-379, 1990.

COMPARANDO DOIS SISTEMAS MUSICAIS: UMA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

Hugo L. Ribeiro
hugolribeiro@yahoo.com.br

Resumo: O êmico, enquanto membro do grupo ou conhecedor das tradições que regem determinado fazer musical, tem uma percepção mais aguçada dos elementos fundamentais de seu sistema musical, distinguindo o que "pode" e o que "não pode" dentro dessa comunidade. No entanto, sua falta de distanciamento é questionada quando esse mesmo membro pretende um auto-estudo etnomusicológico. Assim sendo, retomo duas questões básicas do debate êmico/ético: 1. Um sistema musical ou uma subcultura musical pode ser entendida completamente por um outsider, ou somente um olhar êmico pode desvendar segredos não verbalizados? 2. Como transitar entre o relativismo cultural necessário numa abordagem antropológica e os preconceitos culturais já enraizados pela vivência cultural do pesquisador? Utilizando dois exemplos de culturas musicais distintas (shows de bandas de *Hardcore* e concertos de orquestras sinfônicas) faço um breve questionamento fenomenológico relacionando a intencionalidade dos executantes com a expectativa do público. Até que ponto um acontecimento musical pode ser interpretado como um erro? Como o pesquisador pode interpretar um falso discurso de intencionalidade? Este texto traça uma linha de pensamento a partir de uma perspectiva êmica, que apesar de afirmar que nem tudo é possível, sua subjetividade redefine a cada momento os limites do seu fazer musical.

Introdução

Num texto anterior[1], no qual eu fazia uma breve descrição da cena underground em Aracaju-SE, me deparei com uma situação que me fez repensar duas questões básicas do debate êmico/ético:

1. Um sistema musical ou uma subcultura musical pode ser entendida completamente por um outsider, ou somente um olhar êmico pode desvendar segredos não verbalizados?

2. Como transitar entre o relativismo cultural necessário numa abordagem antropológica e os preconceitos culturais já enraizados pela vivência cultural do pesquisador?

Tais questionamentos surgiram enquanto eu assistia ao ensaio de uma banda de *Heavy Metal*, no momento em que o guitarrista começou improvisar um solo sobre diversas

[1] "Notas preliminares sobre o cenário rock underground em Aracaju-SE", disponível em http://www.hugoribeiro.com.br

notas, mas nunca se mantendo sobre a escala de Mi menor, cuja minha percepção tinha acusado estar a base instrumental durante o solo.

> Mais intrigado eu ficava quando na entrevista estávamos falando sobre erros e se a música estava boa como foi executada na gravação, e o guitarrista respondia que era exatamente o que ele pretendia. Nesse momento eu voltava a ponderar com meus botões: "Será que ele está errando e não percebe seu erro (estúpido pensar isso?) ou está inconscientemente compondo músicas bitonais e atonais?" (RIBEIRO, 2004a, p. 6).

Aqui eu pretendo voltar à essa questão levando em consideração minhas próprias experiências como músico de *Heavy Metal* e como etnomusicólogo pesquisador. Um dos grandes desafios desse texto é traçar uma linha de pensamento a partir da perspectiva êmica, que apesar de afirmar que nem tudo é possível, sua subjetividade redefine a cada momento os limites do seu fazer musical. Acreditando que as relações sociais são baseadas em relações de poder e que, sendo a experiência musical um fato social, uma das maiores dificuldades da pesquisa de campo etnomusicológica está justamente em identificar quando os discursos êmicos de intencionalidade, tornam-se discursos falsos, cuja verdadeira intenção é credibilizar seus atos como forma de adquirir ou manter um determinado poder. Para tanto é preciso não só descrever a visão êmica, mas também interpretá-la através de um olhar distanciado. Procurarei dessa forma, analisar alguns trechos das músicas de quatro bandas da cena underground de Aracaju-SE, procurando detectar características musicais de cada grupo; discutir a relação entre conjuntos musicais e o público ouvinte, baseada numa definição da experiência musical[2]; e refletir sobre a existência de sistemas musicais distintos dentro de um mesmo gênero musical.

Sistemas, Gêneros, Estilos e Tipos

A falta de uma terminologia adotada universalmente pelos etnomusicólogos, ou até mesmo definições que sejam amplamente aceitas e multiculturalmente utilizáveis, ainda é um obstáculo para uma teoria geral na etnomusicologia. Motivados pela pluralidade cultural e necessidades teóricas inerentes, nas quais a visão êmica tornou-se paradigma central, etnomusicólogos quase sempre se vêem ante a árdua tarefa de redefinir a maioria dos termos utilizados durante um texto etnomusicológico. Isso fica bastante evidente nas análises musicais. Sob essa perspectiva os termos 'sistema musical', 'gênero musical', 'stilo musical' e

[2] Elaborada à partir da análise tríplice do facto musical de Molino, em RIBEIRO, 2004.

‘tipos de músicas’ são amplamente utilizados, mas não há um consenso geral sobre seus significados:

> Se está claro que uma verdadeira compreensão do estilo musical é dependente de um entendimento do seu contexto cultural, deve estar igualmente claro que a responsabilidade primordial dos etnomusicólogos é a procura por normas que controlam o estilo musical. A palavra ``estilo'' é aplicada à músicas em diferentes contextos por músicos, e pelo consenso pelo qual eles parecem entender o que ela significa. No entanto, ninguém ofereceu uma definição.[3] (HOOD, 1971, p. 296-299).

Ao rever os primeiros estudos etnomusicológicos (Herzog, Lachmann e outros), Estephen Blum também está de acordo com Mantle Hood ao afirmar que, “Eu não achei possível padronizar a terminologia utilizada em tais estudos: ‘sistema’, ‘estilo’, e ‘tipo’ não tiveram definições não ambíguas amplamente aceitas”.[4] (BLUM, 1992, p. 175) No entanto ele não nos oferece, nem arrisca nenhuma tentativa nessa direção.

Para Nettl, há o estilo e há o conteúdo. Para ele, conteúdo é tudo aquilo que é passível de mudança dentro de um determinado sistema musical. Por outro lado, o estilo seria o que não muda e dá coerência a um sistema musical. Considerando os determinantes do estilo musical como uma das questões centrais da etnomusicologia, pergunta: “O que determina o caráter estilístico do corpo pincipal de músicas de uma sociedade em particular?”\footnote{What determined the stylistic character of the main body of music of a particular society?} (NETTL, 1983, p. 235), para mais adiante esboçar uma resposta:

> [...] a hipótese mais promissora é aquela na qual o estilo de cada música é determinada por uma confiduração única de fatores históricos, geográficos e linguísticos. Mas o tipo de ultura na qual a música faz parte é com certeza a principal força determinante[5] (NETTL, 1983, p. 244).

O problema da falta de uma definição apropriada e amplamente aceita fica evidente em usos errôneos ou até mesmo equivocados. Sendo essenciais para o atual estudo, procurarei explicar como defino os termos sistema musical, estilo musical, gênero e tipo.

---

[3] If it is clear that a true comprehension of musical style is dependent on an understanding of its cultural context, it must be equally clear that a primary responsibility of the ethnomusicologist is the quest for norms that regulate musical style. The word ``style'' is applied to music in different contexts by musicians, and by the consensus they seem to understand what it means. Yet, no one has offered a definition.

[4] I did not prove possible to standardize the terminology used in such studies: `system', `style', and `type' have not been given unambiguos, widely accepted definitions.

[5] [...] the most promising hypethesis is that the style of each music is determined by a unique configuration of historical, geographic, and linguistic factors. But the kind of culture of wich the music is part is surely the major determining force.

Um sistema musical deve ser entendido como um pacto entre executantes e ouvintes, onde um conjunto de práticas musicais reguladas por regras tácitas são aceitas por um grupo social. Um sistema seria, portanto, algo estável, com pouco espaço para mudanças. Um sistema musical é regido pelos conceitos musicais compartilhados. Se há mudança nos conceitos, há mudança de sistema. Um dos possíveis elementos definidores de um sistema musical, pode ser o sistema de afinação ou de relações intervalares sob os quais se constroem as músicas.

Dentro de um sistema musical nos deparamos com estilos diferentes. Aqui, estilo musical dever ser entendido como as práticas possíveis, permitidas pelos conceitos compartilhados. Dessa forma diversos estilos musicais podem coexistir dentro de um mesmo sistema musical. Os estilos são flexíveis e intercambiáveis, no entanto são regidos por regras específicas. De natureza instável, se interrelacionam e se influenciam mutuamente. Essa constante interação e interdependência são essenciais para sua mudança e continuidade. Assim sendo, pode haver mudanças nos estilos musicais, sem haver troca de sistema musical. No entanto, a mudança de sistema musical irá afetar de alguma maneira o estilo musical.

O Gênero é definido pela própria prática musical, ou seja, com o fazer propriamente dito. O gênero está intimamente relacionado com o nível sonoro, ou mais especificamente, com as escolhas de instrumentos e/ou timbres para executar uma música, podendo um mesmo gênero abarcar estilos diferentes, assim como um mesmo estilo conter mais de um gênero. É ao mesmo tempo genérico e específico.

O termo mais específico é o ‘tipo’. Apesar de já ter sido usado de forma análoga à ‘estilo’, entendo um ‘tipo’ de música, como um grupo muito específico de músicas que compartilham uma mesma idéia estrutural/composicional.

Um exemplo simples pode clarear essas definições. Tomemos por exemplo o sistema musical tonal europeu. Existem regras conceituais que regem esse sistema, e que não podem ser quebradas. No entanto, essas mesmas regras deram fruto a diversos estilos (e.g. rococó, minimalismo), gêneros musicais (e.g. instrumental, vocal, sinfônico), e tipos específicos de músicas (e.g. rondó, mazzurca). Um mesmo estilo (minimalismo) pode ter gêneros variados (orquestral, camerístico, instrumental e/ou vocal) assim como um determinado gênero (ópera) pode pertencer a estilos variados (barroco, classicismo). No entanto, esses mesmos estilos e gêneros podem permanecer ao mudarmos o sistema musical. Por exemplo, quando os conceitos que regiam os sistema tonal mudaram, e transformaram-no no sistema musical pantonal no início do séc. XX, diversos compositores continuaram compondo no estilo romântico ou gêneros como a ópera.

Assim definidos, é preciso deixar claro que tais termos não demandam um uso hierárquico, nem são exlusivos de determinadas práticas. Cada qual define um conjunto de características inerentes a qualquer fazer musical, sem no entanto excluirem-se mutuamentes. Ao contrário, toda prática musical pode ser identificada como um 'tipo' de música que pertence a um 'gênero musical', um 'estilo musical' e um 'sistema musical'. Tais definições aqui adotadas podem claramente serem utilizadas em diversos contextos musicais, como geralmente o são. No entanto, o que pretendo exemplificar é que o conhecimento e o prazer estético relacionado com um determinado 'tipo', 'gênero' ou 'estilo' musical, não é verdadeiro para qualquer situação ou possíveis combinações entre eles e diferentes sistemas musicais. A partir do momento em que considero um sistema musical como um pacto entre executantes e ouvintes, o entendimento e fruição de uma determinada execução musical não depende unicamente de entender e gostar de um 'tipo', 'gênero' ou 'estilo' musical, mas de alguma vivência com o sistema musical com o qual esse 'tipo', 'gênero' ou 'estilo' musical está contido.

Os ambientes musicais

Primeiramente procurarei descrever sucintamente os ambientes musicais relacionados às quatro bandas das quais me refiro. Todas as bandas têm em comum o fato de pertencerem à mesma cena musical, tanto relacionando-se para organizar eventos, quanto participando ativamente dos shows, seja como músicos ou como ouvintes. E, apesar de pertenceram ao mesmo gênero musical *Metal*, cada uma das bandas se identificam com estilos diferentes e até mesmo, como pretendo evidenciar mais a frente, compartilham de sistemas musicais distintos. Por isso, quase sempre têm um público específico, o que pode ser percebido nos shows, tanto em número, quanto em comportamento.

Um dos erros comuns à jornalistas e colunistas que não conhecem determinado fazer musical, é generalizar de forma a simplificar o objeto com o qual estão lidando. Seja falando de MPB, *Funk*, ou *Heavy Metal*. E o caso do *Heavy Metal* é um dos mais complicados, pois dentro desse caldeirão, leigos misturam bandas que vão do *Hard Rock* ao *Death Metal*, estilos musicais tão diferentes entre si, quanto uma valsa e um pagode. Nesse caso etão confundindo o *Metal* enquanto gênero, e o *Heavy Metal* enquanto estilo[6].

Em geral as bandas de *Metal* têm como característica serem formadas pelo seguinte conjunto instrumental: Bateria, Guitarra, Baixo, Voz. É comum acrescentar um instrumento

de teclado à essa formação (em geral, sintetizadores). Bandas de *Metal* que utilizam outros instrumentos como parte de sua formação instrumental principal são raras[7]. O que diferencia o gênero *Metal* de outros gêneros que também utilizam esses mesmos instrumentos, tais como Pop Rock e Reggae, é a predominância quase que absoluta de guitarras com distorção, a aussência de acordes triádicos, substituídos somente pelo intervalo de quinta justa (os chamados 'power chords') uso de dois bumbos ou pedal duplo na bateria. Outras características menos gerais são: letras em inglês, andamento rápido, apresentações com o volume no máximo de decibéis possível.

Porém, desde o começo do *Metal* como gênero, com bandas como o Iron Butterfly e Deep Purple nos anos 60, vários estilos têm aparecido. Alguns chegam a se destacar tanto quanto a música pop comercial, alcançando enorme popularidade, enquanto que muitos outros estilos desaparecem. Entre os mais conhecidos posso destacar o *Heavy Metal*, um estilo mais melódico, com muita influência da música clássica européia; o *Hardcore*, uma versão mais rápida e mais pesado do *Punk Rock*; o *Thrash Metal*, uma mistura do *Heavy Metal* com o *Hardcore*; o *Death Metal*, uma versão mais rápida e pesada do *Thrash Metal*; além do *Doom Metal*, do *Black Metal*, entre outros. Para o presente texto, escolhi quatro bandas representativas dentro do seu estilo na cena underground de Aracaju: Warlord (*Heavy Metal*), Scarlet Peace (*Doom Metal*), Maua (*New Metal*), Sign of Hate (*Death Metal*).

A análise musical

Qualquer pretensão de análise musical que se pretende etnomusicológica, deve levar em consideração diversos fatores que atuam direta e indiretamente no produto musical. Sejam eles os discursos sobre música tanto dos executantes quanto dos ouvintes, a relação entre executantes e ouvintes, e o ambiente onde acontecem as práticas musicais, entre outros. Um texto etnomusicológico é, dessa forma, um misto entre uma análise semi-objetiva (do produto), e uma análise subjetiva (dos conceitos e dos comportamentos). Mas, se durante todo o processo deve-se levar em consideração os discursos êmicos, há a necessidade de uma intervenção ética na interpretação desses discursos. E é esse momento delicado e subjetivo que torna cada pesquisa etnomusicológica única e pessoal.

---

[6] Keith Harris faz ainda uma distinção dentro das bandas de *Metal*, um sub-gênero que ele classifica como *Metal Extremo*. Ver (KAHN-HARRIS, 2000, p. 14; 2004, p. 99).

[7] Um bom exemplo de uso esporádico de outros instrumentos é a banda Sepultura (KAHN-HARRIS, 2000; AVELAR, 2003).

A atual pesquisa pretende compreender as características musicais desses grupos estudados, com maior ênfase nas características melódico/harmônicas e conceituais definidoras do sistema musical. Uma vez que os instrumentos utilizados (guitarra, baixo e teclado) utilizam a afinação temperada, justifica-se então o uso do pentagrama musical para a representação simbólica de exemplos musicais que se fizerem necessários.

Esse fato também corrobora com uma hipótese levantada inicialmente de que, ao usar esses instrumentos, os grupos estariam inseridos dentro de um sistema musical tonal, baseado em relações de tensão e relaxamento, tonalidades maiores ou menores, escalas, tríades, etc... No entanto, essa hipótese mostrou-se inadequada, ao se analisar mais detalhadamente as músicas, os ambientes musicais e os discursos musicais, como veremos a seguir[8].

Warlord

Esta é a banda mais antiga, e uma das mais importantes em Aracaju. Criada em 1992, sua formação tem variado muito. Atualmente conta com Otávio (guitarra), João Paulo (guitarra), Zé Milton (baixo), Júlio (bateria), Júnior (teclado) e George (voz). Já gravaram duas fitas `demo' e atualmente estão gravando seu primeiro CD independente. Consideram-se uma banda de *Heavy Metal*, e é a que melhor se encaixa dentro dos padrões do sistema tonal. Em seu discurso, os integrantes enfatizam sempre aspectos melódicos da música, tais como as melodias vocais, as longas melodias instrumentais, e os solos de guitarra.

Essa ênfase nas melodias está baseada nas suas influências musicais, as quais estão diretamente relacionadas com sua forma de composição. No estilo da Warlord podemos identificar claramente progressões harmônicas tonais bem definidas, apesar do fato de que a maioria de seus integrantes não tiveram um ensino formal do sistema tonal. O processo de aprendizado dos músicos foi basicamente autodidata, ouvindo e imitando as bandas do estilo *Heavy Metal* dos anos 70 e 80, tais como Deep Purple, Black Sabbath, Judas Priest, e Iron Maiden, entre outras. O músico que mais teve contato com professores e com uma didática de ensino formal, foi o baterista, sendo inclusive timpanista da Orquestra Sinfônica do Estado de Sergipe. Tais características estão presentes em suas composições, como o exemplo selecionado (figura 1).

[8] Os trechos das músicas as quais se referem os exemplos musicais podem ser ouvidas através do seguinte endereço <http://www.hugoribeiro.com.br/sistemas/musicas.htm>. Nesse endereço também há um link para a página de cada banda.

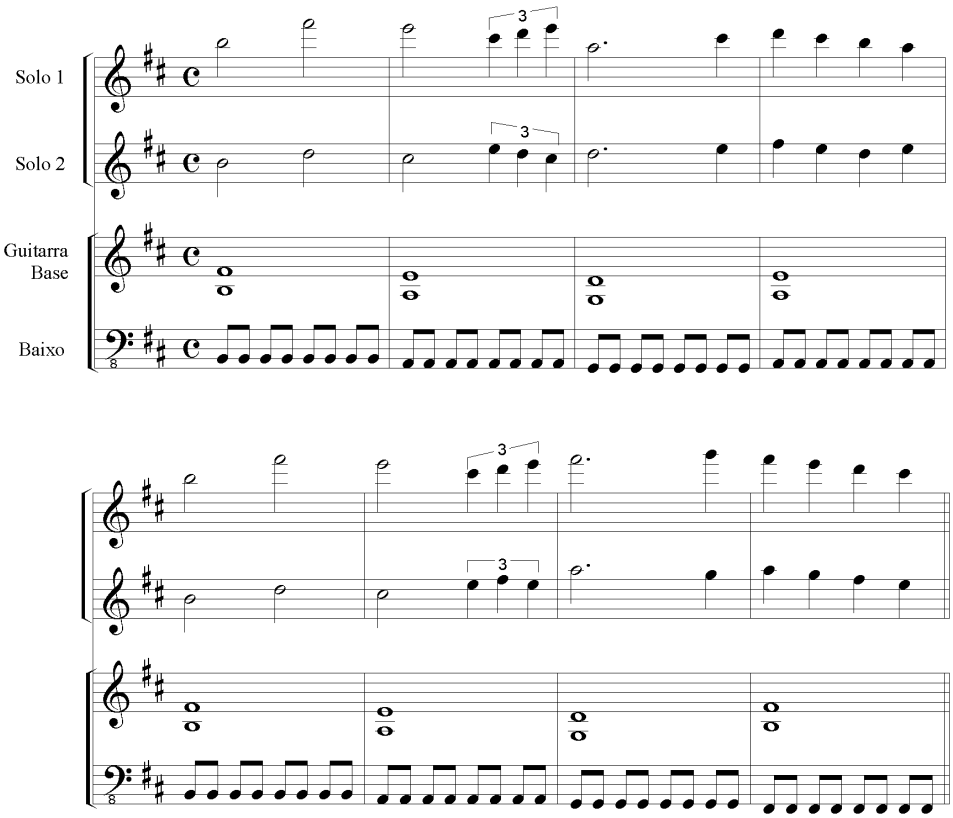


Figura 1 – Warlord, introdução da música *Evil`s Child*

Nesse trecho, a introdução da música *Evil`s Child*, está claro uma progressão harmônica tonal, na tonalidade de Si menor, sobre a qual ocorre um duo de guitarra, composto em forma de contraponto homofônico. Vale a pena mencionar que a maioria de suas composições, assim como essa, estão numa tonalidade menor. Suas composições são criadas a partir de idéias que o guitarrista Otávio têm, tocando seu instrumento, e desenvolvidas durante os ensaios com toda a banda influenciando o resultado final. Assim sendo, é possível encontrar em suas músicas padrões que lembram suas bandas preferidas, tais como longos solos em duo de guitarra, composições baseadas em riffs de guitarra e pouco destaque para o baixista, que atua na maior parte das vezes uma oitava abaixo das guitarras.

Scarlet Peace

A banda Scarlet Peace surgiu em meados de 1994 e manteve sua formação praticamente estabilizada até os dias atuais. É formada por André (voz, guitarra e teclados), Ricardo (guitarra), Paulo (baixo) e Alexandre (bateria). Já tendo gravado uma fita `demo' e um CD independente, é uma das bandas mais bem conceituadas no cenário rock underground de Aracaju. Identificam-se com o estilo *Doom Metal*, um estilo que prima pelas letras

depressivas, andamento musical prioritariamente lento (podendo haver partes rápidas), um som pesado[9], e um vocal gutural.

Assim como a Warlord, a maioria dos seus integrantes tiveram um estudo musical auto-didata, sendo influenciados diretamente por bandas que ouvem. No entanto, o guitarrista-vocalista-tecladista André, por ter tido um maior contato com professores de música, e adquirido algum conhecimento a respeito da teoria tonal, traz à tona esse conhecimento durante o processo de composição das músicas. Isso está presente quando falam sobre o processo de composição, e a procura por determinado campo harmônico para ``executar a escala correta"[10].

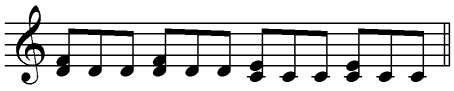


Figura 2 – Scarlet Peace, Riff 1

Nos dois exemplos extraídos da música *Picture*, fica evidente as progressões harmônicas tonais implícitas. No primeiro Riff de guitarra (Figura 2), que serve como fundo harmônico para a voz, percebe-se uma alternância entre um acorde de Ré menor e um Dó maior. No segundo Riff (Figura 3), uma espécie de refrão da música, a tonalidade de Ré menor fica ainda mais óbvia, com a sugestão de uma passagem ascendente de Fá maior para Sol menor, seguida de uma progressão descendente a partir do Ré menor, passando pelo Dó maior, Si bemol maior e um Lá menor[11].

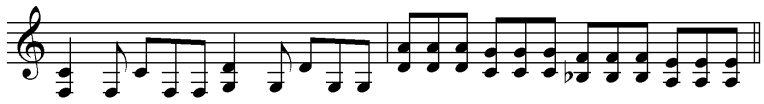


Figura 3 – Scarlet Peace, Riff 2

[9] A noção de peso varia bastante entre as bandas, mas está de certa forma relacionado com o timbre da guitarra distorcida, notas e sons graves. No entanto, em diversas ocasiões, confunde-se `peso' com `velocidade' e uso de dois bumbos ou pedal duplo na bateria.

[10] Fala de André, durante uma entrevista informal com a banda.

[11] Apesar de que nesse trecho só há guitarras executando os chamados `power chords', ou seja, intervalos de quinta justa, ainda sim é possível criar uma intenção harmônica diatônica, como foi exposto. O único acorde que não é tão claro, é o acorde de Lá, deixando uma sensação dúbia no ouvinte entre ser este um acorde de passagem (Lá menor), ou uma função de Dominante (Lá maior). Na dúvida, usei minha experiência êmica para definí-lo como menor.

Fica claro que, apesar do vocal gutural, o estilo Doom Metal praticado por essa banda, assim como o Heavy Metal da Warlord, também compartilha do sistema tonal ocidental, com composições baseadas em progressões harmônicas maiores ou menores. O Talvez isso demonstre que não é por acaso que, das quatro bandas, essas duas sejam as únicas a utilizar o teclado em suas composições[12].

Maua

Esta é a banda mais recente entre as entrevistadas, e tem em sua formação Cabral (guitarra), Carlos Henrique (guitarra), Fabiano (baixo), Thomas (bateria), Pablo (voz) e Érico (voz). Já gravaram um CD `demo' e são bem recebidos pelo público em geral. Enquadram-se dentro do chamado *New Metal*, utilizando muitos efeitos nas guitarras, mudanças constantes entre timbres limpos e distorcidos de guitarra, muita variação rítmica, um som muito `pesado', e dois vocalistas de qualidades distintas. Enquanto um se caracteriza pela emissão vocal gutural, o outro passeia por melodias líricas, inspiradas no *Bel Canto* italiano. Para conseguir um som mais 'pesado' a banda afina os instrumentos um tom abaixo do padrão, com a sexta corda da guitarra dois tons abaixo (D, A, F, C, G, C)[13]. Assim como a banda Sign of Hate, que também utiliza outra afinação, em alguns momentos utilizou-se uma tablatura nos exemplos musicais para exemplificar o local de execução das notas.}

Uma das características do chamado *New Metal* têm sido a completa ou quase ausência de solos de guitarra. Isso faz com que muitos músicos de outros estilos relacionem tais guitarristas com músicos 'simplórios' ou 'sem estudo'. Discriminação essa, não relacionada aos bateristas, cujo virtuosismo é abertamente explorado por esse estilo. Essa é na verdade uma situação extremamente delicada, pois, no caso da Maua, seus guitarristas falam que estudam com um professor específico. No entanto, um deles deixou bem claro que não tem interesse em aprender 'teoria', referindo-se ao aprendizado tradicional de escalas, acordes, e harmonia. Suas composições são compostas a partir de idéias que 'surgem na

[12] Mesmo que o teclado possa executar acordes e melodias não tonais, para os músicos dessas bandas, o uso do teclado está relacionado com sons `agradáveis' harmonicamente e/ou melodicamente. Agradáveis no sentido de estarem de acordo com os conceitos de consonância propagados pela teoria tonal ocidental. Em ambas as bandas o teclado é utilizado como suporte harmônico às bases de guitarra, geralmente com timbres de cordas, vozes ou piano. Na Scarlet Peace é comum longos trechos instrumentais baseados em harpejos de acordes no teclado com som de piano.

[13] Tal procedimento, muito comum em instrumentos como violão e guitarra, é normalmente evitado em bandas de *Heavy Metal*.

cabeça', e sua intenção ao procurar um professor de música é, segundo suas palavras "executar a música que passa dentro de sua cabeça".

Parte daí o questionamento principal que pretendo retomar. Iniciei o texto com dois aspectos básicas do debate êmico/ético. Elas surgem nesse momento, quando determinado músico diz que executa uma música de determinada maneira, pois é assim que ele deseja. Um pesquisador, não ciente dos detalhes que permeiam esse discurso sobre música, pode achar natural e válido tal explicação. No entanto, sob uma perspectiva êmica, isso geralmente é considerado um falso discurso de intencionalidade. "Na verdade, será que ele executa assim, porque não consegue tocar melhor?" Obviamente essa pergunta está sobrecarregada de preconceitos e valores etnocêntricos, mas afinal, é uma pergunta válida, pois é sua resposta quem irá desvendar os segredos desse estilo.

Assim como acontece em diversos estilos e gêneros musicais, o *Metal* já passou por altos e baixos, e o surgimentos de novos paradigmas nem sempre agrada a todos. Por exemplo, o *Heavy Metal* dos anos 80 ficou muito caracterizado pelo virtuosismo dos guitarristas, criando os chamados *guitar heroes*, com tanto destaque quanto os vocalistas, deixando em segundo plano os baixistas e bateristas. Nos anos 90, o surgimento de estilos como o *Metal Industrial*, com uma boa dose de minimalismo; ou o *Grunge*, com bandas como Nirvana e Pearl Jam, trouxeram consigo composições mais simples, sem excessos virtuossísticos de nenhum de seus componentes. Ao mesmo tempo, o {\it Death Metal ficava cada vez mais rápido e mais pesado, e as bandas de *Thrash Metal* tendiam a estruturas musicais maiores e mais complexas. O resultado disso tudo foi o surgimento do *New Metal*, no qual a aussência de solos de guitarra (um virtuosismo individual) deu lugar a um virtuosismo musical coletivo, com mudanças rítmicas constantes, guitarras com afinações mais graves com o intuito de dar mais `peso' às músicas, alternância de `gestos musicais' com melodias vocais bem definidas e/ou guitarras sem distorção, e `gestos musicais' mais densos e pesados, com vocais guturais.

O exemplo retirado da música *Rain* ilustra um pouco o ponto que pretendo chegar. A estrutura das composições da Maua é dividida da seguinte forma: Carlos Henrique fica responsável pelas bases, e Cabral pelos efeitos sobrepostos. Isso é um detalhe que se mostra importante, pois os efeitos e ruídos produzidos pela guitarra de Cabral criam um ambiente sonoro totalmente diferente do que, se houvesse somente a guitarra de Carlos Henrique. Em

verdade, esse estilo tem uma herança de influências que remete indiretamente aos experimentalismos eletrônicos de compositores do século XX[14].

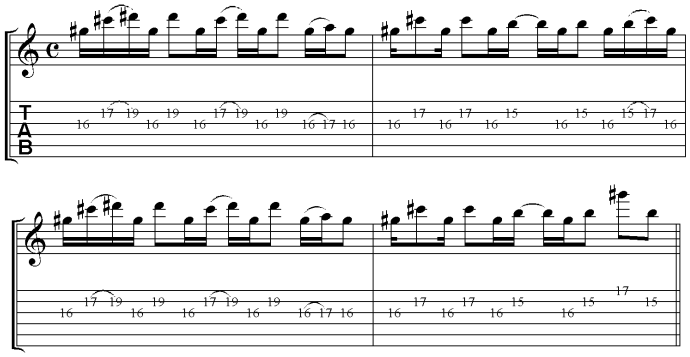


Figura 4 – Maua, dedilhado

Neste exemplo (Figura 4), o dedilhado de Carlos Henrique (sugerindo um Ré sustenido maior) é 'camuflado' pelos efeitos de ruidos e ecos, produzidos pela guitarra de Cabral. Em seguida, Cabral troca os efeitos por uma melodia o suficientemente dissonante em relação ao dedilhado para nos causar certa estranheza (Figura 5).

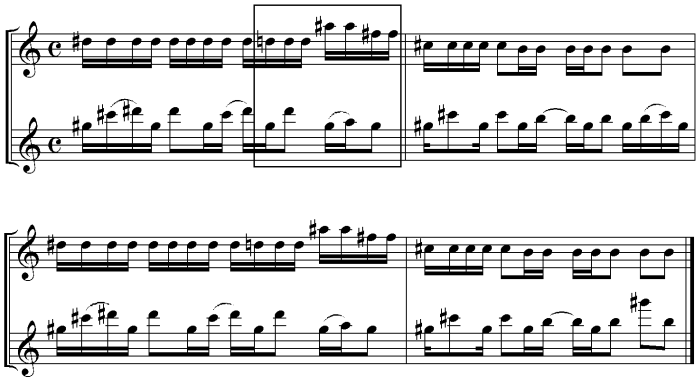


Figura 5 – Maua, dedilhado com solo

Após quatro repetições, entra toda a banda na seção 'pesada' da música, com o vocal gutural de André. Não há dúvida que, o fato de tal melodia não ter relação nenhuma com a dedilhado inicial, nos remete à uma possível bitonalidade, se pensarmos o dedilhado como um

[14] A banda Sonic Youth, apesar de ser considerada como *Guitar Band* ou *Indie Rock*, é um exemplo. Após anos compondo músicas que misturavam canções e melodias simples com muito barulho, no sentido literal da palavra, e dissonâncias, surpreende seu público no ano de 1999 com o lançamento do seu disco 'Goodbye 20th Century', uma homenagem aos compositores do século XX, com músicas de John Cage, Steve Reich, e Nicolas Slonimsky, entre outros.

Ré sustenido maior e a melodia como um Si maior. A possibilidade de erro de execução nesse trecho estaria descartada pois: 1) O guitarrista executa a melodia quatro vezes iguais e, 2) Os músicos informam que suas músicas são compostas pelos dois guitarristas, juntos, que em seguida se unem ao baterista para modificar, acrescentar e finalizar a música. Logo, se tal melodia não estivesse de acordo com a intenção de ambos os guitarristas, provavelmente não faria parte da composição. Retornarei a esse assunto mais a frente.

Sign of Hate

A banda Sign of Hate surgiu em 1998 e sua formação é praticamente a mesma todos esse anos com Márcio (voz), Rodrigo (bateria), Ismael (guitarra) e Euclides (Baixo). Gravaram um CD 'demo' e é uma das bandas de metal extremo mais cultuada na cena *Metal* em Aracaju. Seu estilo é considerado por muitos como *Brutal Death Metal*, apesar dos próprios integrantes preferirem somente *Death Metal*. Suas características envolvem músicas muito rápidas, muitas variações instrumentais e um vocal gutural. Assim como a banda Maua, usam uma afinação um tom abaixo do padrão para produzir um som mais 'pesado' (D, A, F, C, G, D). Tal qual as bandas anteriores, seus integrantes tiveram pouco contato com o ensino formal de música, aprendendo com amigos, e já compondo músicas desde o primeiro contato com o instrumento.

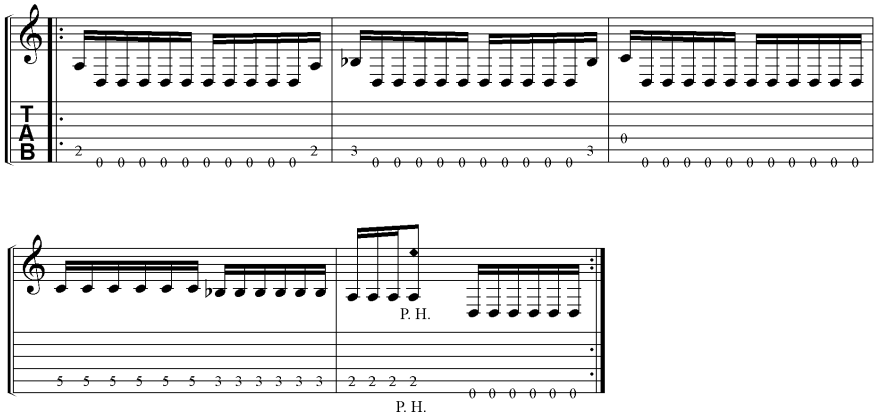


Figura 6 – Sign Of Hate - Riff 1a[15]

Os exemplos retirados da música *The Clock of Death*, dá uma boa idéia dos padrões composicionais da banda. A introdução da música com o Riff 1a (Figura 6), é um padrão comum em bandas de metal, consistindo numa nota pedal ré intercalada pelas notas lá, sib e dó. Se tivéssemos somente esse trecho como exemplo, teríamos uma falsa impressão de que

[15] P.H. - Pitch Harmonic. Harmônico artificial conseguido com a palheta.

essa é mais uma música composta sob os moldes da escala de mi menor\footnote{Nesse caso seria a escala de ré menor, uma transposição de uma segunda maior abaixo, já que os instrumentos estão afinados nesse padrão.}, tão usada pelas bandas de *Metal*. No entanto a sobreposição de outra guitarra (Figura 7 - Riff 1b) começa a abalar essa sensação, já ao iniciar com um pedal em dó (sétima menor do ré), seguido por dois trinados.

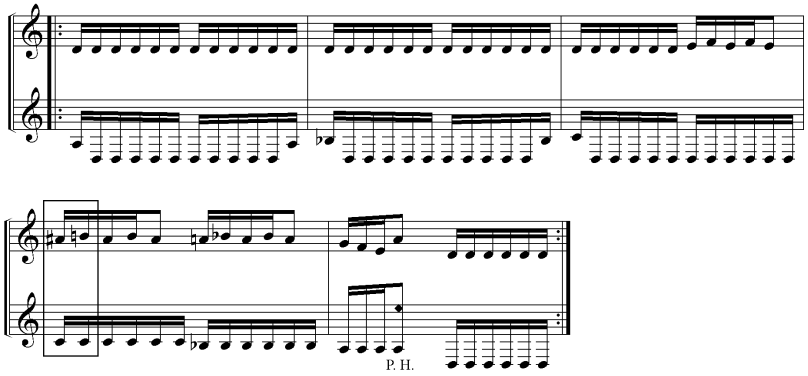


Figura 6 – Sign Of Hate - Riff 1b

O segundo riff de guitarra (Figura 8), assim como o terceiro riff de guitarra (Figura 9) nos faz repensar a impressão inicial. De certo é que ambos os riffs não têm nada de tonal em sua estrutura. Ambos iniciam com um ostinato sobre a nota fá, seguidos por uma sequência de notas que, à primeira vista parecem escolhas cromáticas aleatórias. No entanto a estrutura composicional desses riffs está relacionada aos padrões mecânicos da execução no instrumento.

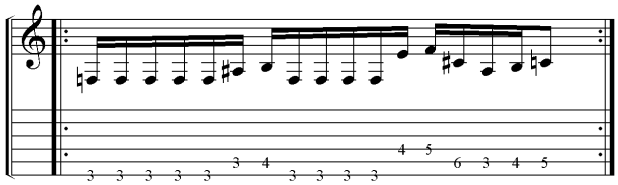


Figura 7 – Sign Of Hate - Riff 2

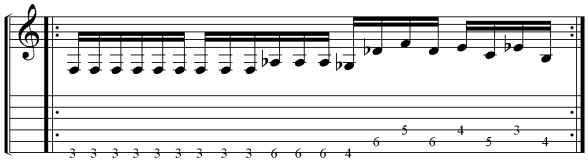


Figura 8 – Sign Of Hate - Riff 3

O guitarrista Ismael é o principal compositor de riffs, e o próprio baixista Euclides concorda que levou algum tempo até se acostumar com os riffs criados por Ismael. Tais riffs

criados por Ismael têm em comum o constante uso do quarto dedo da mão esquerda, tornando sua execução em alta velocidade algo não tão fácil de fazer. É inclusive possível reconhecer em ambos os riffs, padrões de estudo cromático de independência para os dedos da mão esquerda. Se a motivação de compor riffs com essa estrutura veio de algum contato anterior do guitarrista com esses modelos de exercícios, ou é simplesmente uma forma de compor frases de difícil execução com uma sonoridade não tonal, não posso afirmar. No entanto, fica clara uma fuga das sonoridades e dos intervalos consonantes característicos no sistema tonal, encontrados nas bandas Warlord e Scarlet Peace.

Conclusão

Numa análise de características composicionais entre bandas de rock comerciais, e bandas de Death Metal, Berger (1999, p. 62) explica: "Numa tentativa de evitar a harmonia diatônica ou baseada na progressão blues [...], o death metal dissemina idéias que frequentemente confundem a sensação de tonalidade no ouvinte, com semitons e trítonos inesperados"[16].

No entanto, é preciso fazer uma breve reflexão sobre o que significa compor músicas dentro do sistema musical tonal. Sendo dependente do sistema de afinação temperada, regido por determinadas regras de organização intervalar, e apóiando-se no binômio tensão-relaxamento da progressão II-V-I; sua existência e utilização vai além das amarras teóricas. Se é verdade que existem teorias que antecedem a prática, quando falamos em música, isso seria a exceção. Geralmente nos deparamos com mudanças nas práticas, para depois surgirem teorias que as explicam ou as delimitam. Esse é o caso do Sistema Tonal. Se o surgimento dos recitativos acompanhados no final do século XVI pode ser considerado um dos pontos iniciais da mudança do sistema modal para o tonal, o marco derradeiro só viria mais de um século depois, em 1772 com o *Treatise on Harmony* de Jean Phillippe Rameau (1683-1764).

> Este tipo de organização tonal já prenunciava na música do fim da Renascença. O Tratado de Harmonia de Rameau de 1772 completava a formulação teórica do sistema, que naquela época já existia em prática por pelo menos meio século.[17] (GROUT e PALISCA, 1996: 275)

[16] In an effort to avoid the diatonic or blues-based harmony [...], death metal seeds ideas frequently disturb the listener's sense of tonality, with unexpected half steps and tritones.

[17] This kind of tonal organization had been foreshadowed in music of the late Renaissance. Rameau`s *Treatise on Harmony* in 1772 completed the theoretical formulation of the system, which by then had existed in practice for at least a half century.

Esse ponto só serve para nos lembrar que o sistema musical tonal não precisava de teorias pré-estabelecidas para ser utilizado por compositores, e apreciado por ouvintes. Por analogia, podemos pensar na prática musical de aprender a tocar e compor de ouvido, presente em todas as bandas analisadas. Essa forma de aprendizado exige um certo grau de intimidade com o sistema musical no qual sua experiência musical ocorre. Para Molino (s/d) a música ocorre numa zona 'neutra', em algum lugar entre a produção e a recepção musical. No entanto, se assumirmos que toda experiência musical é influenciada pelas experiências musicais anteriores do indivíduo, não seria possível pensar em algo como 'zona neutra', pois cada receptor relaciona-se com uma expectativa de ideal musical que está em constante diálogo com a execução ouvida. Logo, a experiência musical ocorre exatamente no diálogo entre a expectativa do ouvinte (seu ideal sonoro) e a produção musical. (RIBEIRO, 2004b)

No caso em questão, cujos músicos vivenciaram, e aprenderam a tocar seus instrumentos sob o incessante bombardeio de músicas tonais, às quais somos submetidos a toda hora, seja em programas televisivos ou programas de rádio, era de se esperar que compusessem músicas baseadas em suas experiências auditivas, ou seja, músicas tonais, como a maioria dos músicos populares brsileiros. No entanto, a existência de outras concepções musicais indica que o problema proposto não é uma simples conta de somar. A existência de um fazer musical só é possível pela experiência anterior de um outro fazer musical. Nesses termos, poderíamos até, quem sabe, ressucitar a palavra evolução. Não no sentido darwinista de aperfeiçoamento ou melhora gradativa, mas no sentido de um processo de transformação progressiva. Logo, o *Heavy Metal* dos anos 90 seria um fruto evolutivo do *Hard Rock* dos anos 70, esse por sua vez, uma evolução do *Rock`n`Roll* dos anos 50. Algo como, se não houvesse Chuck Berry, não haveria Jimmy Hendrix, Ritchie Blackmore, nem Yngwie Malmsteen[18]. Porém, mesmo assumindo que isso possa ser verdadeiro, essa linha de pensamento é por demais linear, não levando em consideração todos os demais fatores geográficos, culturais, e por que não, casuais que por ventura influenciaram tais músicos.

Ao vivenciarmos uma experiência musical, podemos aceitá-la ou descartá-la. No caso da música tonal na sociedade urbana ocidental, a aceitação é quase que total. No entanto há casos de rejeição, ou melhor, a exceção que faz a regra. Esse parece ser o caso das bandas estudadas. Enquanto que a Warlord aceita incondicionalmente esse sistema tonal, a Scarlet Peace e a Maua parecem aceitá-lo sob a condição de poderem modificá-lo. Se a Scarlet Peace o faz somente através de um vocal gutural, agressivo e sem nenhuma intenção melódica, a

[18] Guitarristas.

Maua, além desse dispositivo vai adiante, ao sobrepor (mesmo que inconscientemente[19]) duas tonalidades distintas. Por último, a Sign of Hate é a que parece mais se distanciar conscientemente do sistema tonal, talvez como uma negação de toda a carga semântica que este sistema tem acumulado através de séculos de existência.

Assim sendo, se assumirmos que a aceitação e utilização, por parte das bandas, de padrões melódico-harmônicos do sistema tonal ocidental está diretamente relacionado com o grau de aceitação de suas composições pelo público ouvinte, encontraremos um resultado próximo da realidade. Pois, das bandas pesquisadas, a Warlord é a mais aceita tanto pelo público leigo[20] quanto pelos `metaleiros' em geral; seguida da Scarlet Peace, a banda preferida pelos músicos de outras bandas do *Metal* Segipano; da Maua; e por último da Sign Of Hate, cultuada somente pelo público de *Metal Extremo*.

Em uma outra ocasião eu refleti sobre a influência que a fácil reprodutibilidade tem sobre o desenvolvimento de nossas práticas e escutas musicais, e a necessidade de se aprender a ouvir criativamente.

> A exploração econômica dos meios artísticos tem empobrecido cada vez mais nossas atividades criadoras, e suas imposições culturais, quase como censura às demais produções, têm se refletido numa série de "mesmas músicas" e "mesmas formas de tocar". Não podemos limitar nossos hábitos sonoros a umas poucas dúzias de compositores, gêneros e estilos musicais. Como disse Molino (s/d: 137), "a percepção da música funda-se na seleção, dentro do contínuo sonoro, de estímulos organizados em categorias e, em grande parte, com origens nos nossos hábitos perceptivos". Tais hábitos perceptivos precisam ser ampliados para que haja uma melhor capacidade de reflexão e fruição. O prazer estaria relacionado, portanto, ao reconhecimento e ao entendimento estético. Se em determinado momento musical um indivíduo não é capaz de selecionar e categorizar inteligívelmente os estímulos sonoros recebidos, então provavelmente não haverá reconhecimento, nem tampouco prazer. Num caso extremo, não se reconhecerá tal estímulo sonoro como música (RIBEIRO, 2004b).

Não por acaso, muitas das pessoas que ouvirem uma música da Sign of Hate não vão considerá-la música, e sim `barulho' feito por pessoas que não sabem tocar. E tal atitude de descrédito não é fruto somente de pessoas leigas, mas também de pessoas que ouvem outras bandas de *Metal*. O motivo, como tentei demonstrar neste artigo, está na existência de sistemas musicais distintos dentro de um mesmo gênero musical. O que é válido de notar é que o mesmo ocorre em outras práticas musicais, na qual uma proximidade sonora nem

[19] Aqui a palavra inconsciente talvez seja mal interpretada pois, há uma consciência do resultado sonoro pretendido, apesar de não haver um conhecimento teórico sobre sua prática.
[20] Leigos no sentido de não participarem ativamente do cenário rock underground.

sempre corresponde à uma proximidade estética. Por exemplo, quando numm mesmo recital de piano somos agraciados com execuções de peças de Mozart e de Milton Babbit.

Na verdade, não estamos preparados para a diferença. E é exatamente nesse aspecto que a etnomusicologia tem muito a contribuir com a educação musical, ou seja, na compreensão das inúmeras escolhas que uma mesma sociedade pode fazer sobre suas práticas e escutas musicais, e na viabilização de uma vivência harmoniosa entre essa multiplicidade musical, garantindo uma igualdade aos direitos culturais de acesso, promoção, divulgação, investimento e reconhecimento.

Referências bibliográficas

AVELAR, I. “Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Braziliian Heavy Metal”. In *Brazilian popular music and globalization*, eds. C. Dunn e C. Peronne. Gainsville: University of Florida Press, 2001. Disponível em <http://www.tulane.edu/~avelar/metal.html>. Acesso em: 05/2004.

AVELAR, I. “Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 12 (3): 329-46, 2003.

BERGER, Harris M. *Perception and the phenomenology of musical experience*. Hannover, London: Wesleyan Univesity Press, 1999.

BLUM, Stephen. “Analysis of Musical Style”. In *Ethnomusicology: an introduction*. Meyers, Helen, ed. New York, London: W. W. Norton, 1992.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. *A History of Western Music*. 5a. edição. New York: W. W. Norton, 1996.

HOOD, Mantle. *The Ethnomusicologist*. New York: McGraw-Hill Book Company, 1971.

KAHN-HARRIS, K. “‘Roots’?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene”, *Popular music*, 19 (1): 13-30, 2000.

KAHN-HARRIS, K. “‘I hate this fucking country’: Dealing with the Global and the Local in the Israeli Extreme Metal Scene”, em *Music, popular culture, identities*, ed. R. Young. Amsterdam: Editions Rodopi, 133-51, 2002..

KAHN-HARRIS, K. “‘The 'Failure’ of Youth Culture: Music, Politics and Reflexivity in the Black Metal Scene”, *The european journal of cultural studies*, 7 (1): 95-111, 2004.

MOLINO, Jean. “Facto Musical e Semiologia da Música”. In Nattiez, J. J. et alli, *Semiologia da música*. Lisboa: Veja. p. 109-64, s/d.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1983.

RIBEIRO, Hugo L. “Notas preliminares sobre o cenário rock underground em Aracaju-SE". Comunicação apresentada durante o *V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, IASPM-LA, ocorrido no Rio de Janeiro, 2004a. O texto pode ser acessado em <www.hugoribeiro.com.br>.

RIBEIRO, Hugo L. “A liberdade reflexiva como ideal educacional”. In Congresso da ABEM, XII, 2004, Rio de Janeiro. Anais do *XIII Encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical*, ABEM, 2004. O texto pode ser acessado em <www.hugoribeiro.com.br>.

WHITE, Leslie A. *O Conceito de sistemas culturais*. Weissenberg, Áurea, trad. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

COMPONDO UM CONSENSO: UNIDADE E DISTINÇÃO NO UNIVERSO SONORO DA UMBANDA

José Carlos Teixeira Júnior
zeca_teixeira@bol.com.br

Resumo: Proponho apresentar a idéia central desenvolvida em minha pesquisa realizada no programa de Pós-Graduação da Escola de Musica da UFRJ. Observei, na primeira metade do século XX, que as condições de existência de determinadas práticas religiosas afro-brasileiras da cidade do Rio de Janeiro caracterizava-se, sobretudo, pela coerção física e ideológica promovida pelo Estado. Isso evidenciava uma necessidade concreta de tais práticas negociarem a sua presença na sociedade em questão. Propus, assim, fazer coincidir as principais características identitárias da Umbanda com o próprio processo de legitimação de suas práticas e, consequentemente, o seu reconhecimento pelo Censo oficial, na década de 1960, como religião. Neste sentido, a constituição de uma relação de unidade-distinção, ou seja, consensual, com o Estado tornou-se o elemento primário de "continuidade", dentre diversas "descontinuidades", da religião umbandista. Admitindo a centralidade que a musica desempenha nas religiões afro-brasileiras e ao destacar o seu caráter potencialmente político, busquei constatar que esta mesma relação de unidade-distinção se reproduzia também no âmbito sonoro da religião. Com isso, pude me deparar, por um lado, com elementos musicais hegemônicos na sociedade brasileira, onde o samba desempenharia um papel central, bem como, por outro lado, com determinados fenômenos sonoros – muitas vezes negligenciados pelos ouvidos mais "desatentos" por não se enquadrarem na categoria hegemônica de "som musical" – que possuem uma presença altamente significativa no universo simbólico da Umbanda. Desta forma, evidenciou-se no trabalho etnográfico, a composição de uma produção sonora mais singular e mais rica do que comumente vem sendo apresentado, que caracterizei como consensual.

1. Umbanda e Estado Nacional Moderno

a) Perspectivas gerais

É curioso observar que, durante um determinado período – abordado aqui, mais especificamente, entre as décadas de 1930 e 1960 –, a Umbanda, de uma certa maneira, sofreu um processo duplo de exclusão por parte do Estado. Se, de um lado, os intelectuais da cultura brasileira não a consideravam um objeto "digno" de estudo tanto por ter já perdido determinadas características supostamente "originais" e "autênticas" da chamada "cultura religiosa afro-brasileira", como por pretender ser reconhecida como religião, por outro lado, ela foi intensamente reprimida por esse mesmo Estado – enquanto Estado-coerção, segundo concepção gramsciana – justamente pelo fato de ainda manter certos elementos considerados "primitivos" pela sociedade moderna brasileira.

De uma forma mais ampla, esse quadro determina uma necessidade concreta, estrutural, de determinadas práticas religiosas negociarem, de alguma forma, sua própria existência na sociedade em questão. E é justamente neste sentido que propomos fazer coincidir as principais características identitárias da Umbanda, em traços gerais, com o próprio processo de legitimação de suas diversas práticas na sociedade brasileira e, consequentemente, o seu reconhecimento pelo Censo oficial, na década de 1960, como religião.

b) Umbanda e o Estado

Em 1935, Arthur Ramos escrevia que "perseguido pelo branco, o negro no Brasil escondeu as suas crenças nos 'terreiros' das macumbas e dos candomblés" (Ramos, 1935, p. 273). Em *O folclore negro do Brasil,* Ramos aponta claramente para o seguinte fato: as "crenças" dos negros apenas sobreviveram as "perseguições" dos brancos a partir do momento em que se "esconderam", se enclausuraram, nos "terreiros das macumbas e dos candomblés".

Em 1965, Renato Almeida, um dos principais integrantes da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro[1] e um dos importantes musicólogos brasileiros que, juntamente com Mário de Andrade, participou, segundo Arnaldo D. Contier, do processo de "construção do mito do nacionalismo musical" (Contier, 1985, p. 65), escrevia em seu livro *Manual de Coleta Folclórica* o seguinte:

> O caso da Umbanda que aglutina macumba, catolicismo, espiritismo e ocultismo, embora possuindo vários elementos de crença popular, já *não pode incluir rigorosamente no campo do folclore*, porque pretende constituir-se em religião, divulga por escrito suas doutrinas e práticas, possui revista e recentemente reuniu um Congresso no Rio de Janeiro. Oficializa-se, *desfolcloriza-se* no fato cultural, ainda que mantendo numerosos elementos dos ritos fetichistas, inclusive os orixás, as possessões, os despachos e certas formas de culto (ALMEIDA, 1965, p. 70-71, grifo é meu).

Se de um lado Renato Almeida faz coincidir o "campo do folclore" com os "vários elementos da crença popular", os quais, no caso específico da Umbanda, seriam os "elementos dos ritos fetichistas, inclusive os orixás, as possessões, os despachos e certas formas de culto", o que não difere muito da concepção de Ramos, apontada acima, de outro

[1] Renato de Almeida era então membro do Conselho Nacional de Folclore e Diretor-Executivo da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, "órgão, do Ministério da Educação e Cultura, por forca de lei – Decreto no. 43.178, de 5 de fevereiro de 1958 – habilitado a 'proteger o patrimônio folclórico, as artes e os folguedos populares'"(Revista Brasileira de Folclore, Ano IX, no. 25, setembro/dezembro de 1969, p. 324).

lado, ele caracteriza a "desfolclorização" de um fato cultural com o seu processo de "oficialização" na sociedade, o que na Umbanda ocorre na medida em que "pretende constituir-se em religião, divulga por escrito suas doutrinas e práticas, possui revista e recentemente reuniu um Congresso no Rio de Janeiro". A Umbanda, assim, perderia sua legitimidade, enquanto objeto de estudo do Folclore, conforme tentava oficializar-se na sociedade em questão.

Outro aspecto importante a ser ressaltado nesta citação consiste no fato de Almeida apontar para o fato de que a Umbanda "aglutina macumba, catolicismo, espiritismo e ocultismo". Essa característica coincide, de certo modo, com a afirmação de Roger Bastide, importante antropólogo francês que desenvolveu diversos estudos sobre religiões afro-brasileiras, o qual a definiu como religião "essencialmente sincrética" (Bastide, 2001, p. 29) por incorporar uma diversidade de elementos "externos" aos da sua origem e que, devido a isso, se localizaria numa posição oposta ao Candomblé baiano, considerado por Edson Carneiro – outro importante membro da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – como "modelo de culto afro-brasileiro" (CARNEIRO, 2002, p. 19). Carneiro, ao referir-se a tal modelo, mostrava-se ainda mais especifico: "o foco de irradiação do modelo foi a Bahia, com focos menores em Pernambuco e no Maranhão, nesta ordem" (CARNEIRO, 2002, p. 19). O Rio de Janeiro, segundo Carneiro, aparecia em último lugar por já ter perdido muito de suas características supostamente originais.

Diante deste breve quadro, podemos observar, primeiramente, que o enclausuramento das práticas religiosas nos terreiros foi visto como uma importante estratégia – de caráter positivo – de sobrevivência da cultura afro-brasileira. Esse fato, entretanto, acabava pressupondo ou sugerindo uma certa lógica onde a integração dessas mesmas práticas e a abertura dos terreiros a sociedade urbanizada geraria, como conseqüência direta, o aniquilamento – e, portanto, de caráter negativo – destas sobrevivências. Em segundo, observamos também a composição de um certo *continuum* de autenticidade cultural, que variava entre o mais "original" e o mais "sincrético", onde o Candomblé baiano quase sempre se apresentava, de forma positiva, como mais autêntico, original e puro, ao ser apontado como modelo de culto afro-brasileiro, e as demais manifestações religiosas ocupariam outras posições mais misturadas ou impuras. A Umbanda, ou a macumba carioca – como era também comumente chamada –, em ambos os casos, ocupava justamente as piores posições. Se, de um lado, ela se apresentava como "essencialmente sincrética", em oposição a uma suposta autenticidade e pureza africana, de outro, ela tentava cada vez mais se integrar e

se oficializar na sociedade brasileira, absorvendo cada vez mais elementos diferentes de suas práticas.

Em termos gerais, podemos dizer que a cultura, na visão destes pesquisadores, afirmava-se positivamente através de determinados "modelos" culturais. Modelos estes que seriam resquícios, sobrevivências, de um passado remoto encontráveis de alguma maneira num suposto "inconsciente coletivo"[2], e que comporiam, consequentemente, o campo legítimo de uma ciência autônoma: o Folclore.

É0 apenas a partir da segunda metade do século XX, quando diversos autores começaram a criticar este caráter positivista do Folclore – ver, por exemplo, Florestan Fernandes (2003) – e a apontar para o caráter político deste suposto "sincretismo", que o interesse dos pesquisadores por esta religião começou a se intensificar – ver, por exemplo, Ortiz (1999), Maggie (2001a). A presença dos congressos, federações, revistas, livros, rádios, discos, etc., na circulação social desta religião, passou ser visto como instrumentos concretos de negociação e legitimação do que Almeida chamou acima de "ritos fetichistas", e não apenas como elementos descaracterizadores da religião afro-brasileira. Os orixás, as possessões, os despachos e demais formas de culto passaram a possuir, assim, algum respaldo "oficial" na sociedade brasileira.

c) Legitimando suas fronteiras

Pensar em tais organizações, entretanto, nos remete a algumas idéias políticas de Gramsci. Antônio Gramsci aponta para o papel estratégico desempenhado pelo que denominou de "aparelhos privados de hegemonia"[3] na constituição da sociedade civil[4]. Para ele, tais aparelhos desempenham um importante papel regulador e mediador na ordem social

---

[2] Segundo Arthur Ramos "de um certo modo, as doutrinas do inconsciente individual e coletivo são a continuação direta daquelas concepções [que vêem o folclore como 'sobrevivências' de certas formas de cultura mais primitivas em outras formas mais adiantadas], a que a psicanálise trouxe uma contribuição decisiva. O 'arquétipo' ou 'super inconsciente' de Jung, a *Imago* da escola suíça, as 'imagens ancestrais' de Burckhardt, o *Mneme* de Maeder, o 'inconsciente coletivo' de A. Maire, ou aquele 'inconsciente folclórico' proposto por nos, englobando as noções espacial e temporal do inconsciente... não seriam mais do que modalidades da mesma concepção básica dos resíduos psíquicos" (RAMOS, s.d., p. 128).

[3] Segundo Carlos Nelson Coutinho, por "aparelhos privados de hegemonia" Gramsci refere-se aos "organismos de participação política aos quais se adere voluntariamente (e, por isso, são 'privados') e que não se caracterizam pelo uso da repressão" (Coutinho, 1999: 125). Eles constituem "um conjunto de organizações responsáveis pela elaboração e/ou difusão de ideologias" (Coutinho, 1999: 127), compreendendo o sistema educacional, as Igrejas, os partidos políticos, os sindicatos, as federações, as organizações profissionais, as instituições culturais e artísticas, os meios de comunicação de massa, etc.

[4] Esfera social "dotada de leis e funções relativamente autônomas e específicas" (Coutinho, 1999: 124) que, juntamente com a sociedade política, "formada pelo conjunto de mecanismos através dos quais a classe dominante detém o monopólio legal da repressão e da violência e que se identifica com os aparelhos de coerção sob controle das burocracias executiva e policial-militar" (Coutinho, 1999: 127), compõe o chamado Estado Ampliado.

na medida em que, ao adquirirem uma relativa autonomia política, eles oferecem condições materiais para a veiculação e circulação de ideologias diversas e para o estabelecimento de uma possível relação de unidade-distinção com o Estado. A sociedade civil apresenta-se, desta forma, como elemento chave no processo de construção de um Estado democrático ao oferecer meios concretos de dissolução de sua esfera repressiva.

Observamos claramente na trajetória histórica da Umbanda que a utilização de tais aparelhos por esta religião inicia, principalmente, a partir da posição repressiva tomada pelo Estado[5]. Patrícia Birman (1985), por exemplo, aponta para o importante papel desempenhado pelas diversas federações no sentido de legalizar juridicamente a existência dos terreiros. Diamantino Trindade (1991), num outro exemplo, aponta para o I Congresso Umbandista, realizado em 1941 na cidade do Rio de Janeiro, como um marco no processo de que Renato Ortiz chamou de "burocratização e institucionalização do culto" (ORTIZ, 1999, p. 182), que visava amenizar as repressões sofridas pela polícia.

Normatizando suas práticas, inicia-se uma grande produção através de livros, revistas e até mesmo rádios responsáveis pela divulgação das suas crenças, símbolos e cosmologia. Aquela possível relação de unidade-distinção com o Estado mostrava-se de certa forma presente, na medida em que tais aparelhos tanto viabilizavam e divulgavam tal religião pela sociedade brasileira, como também canalizavam para ela determinadas características comportamentais, valorativas e estéticas hegemônicas da sociedade em questão. Podemos citar como conseqüência disso, por exemplo, o abandono das práticas de sacrifício de animais nos rituais umbandistas, a "domesticação" – ou, como ocorre em muitos terreiros, a própria exclusão – da figura de Exu, assim como também, já no âmbito da chamada Música Popular Brasileira, o grande sucesso, na década de 1960, dos "Afro-Sambas" de Vinícius de Moraes e Baden Powell, que cantavam ao som de uma mistura de samba e bossa nova, por exemplo, os seguintes versos:

---

[5] Sobre a posição do Estado em relação aos "ritos fetichistas", podemos citar: "Descobri que o Código Penal Republicano continha artigos que puniam a prática ilegal da medicina, da magia e seus sortilégios e o curandeirismo. Descobri, ainda, que esses artigos, reorganizados em 1942, vigem até nossos dias. O texto da Lei promulgada em 1890 proibia o curandeirismo e o que era definido como feitiçaria, a pesar da Constituição Brasileira garantir a liberdade religiosa desde a Constituição do Império, em 1822. O combate aos feiticeiros era regulado através de três artigos – 156, 157 e 158 – desse Código" (Maggie, 2001b: 59-60). E ainda: "Uma lei de 1934, enquadrava a umbanda, o kardecismo, as religiões afro-brasileiras, a maçonaria, etc., na seção especial de Costumes e Diversões do Departamento de Tóxicos e Mistificações do Rio de Janeiro. Essa seção lidava com álcool, drogas, jogo e prostituição. Essa lei vigorou até 1964. Todos esses cultos acabavam sendo vítimas da extorsão em troca de "proteção policial". A polícia agia, resguardada na justificativa de que a "macumba" tinha ligações com a subversão. Diziam alguns policiais que a "macumba" dava cobertura a grupos comunistas" (TRINDADE, 1991: 90).

[...] Sou da linha de Umbanda
Vou no babalaô
Para pedir pra ela voltar pra mim
Porque assim eu sei que vou morrer de dor.
(Trecho da musica "Tristeza e solidão")

Portanto, podemos promover um certo recorte teórico e pensar a Umbanda como um processo[6] de negociação e legitimação de determinadas práticas religiosas na sociedade brasileira, cuja repressão promovida pelo Estado impulsiona tal processo em direção àquela "burocratização e institucionalização do culto" – conforme Ortiz –, de forma a mediatizar, através da sociedade civil, a relação entre os diversos terreiros e o Estado, concretizando, apenas na década de 1960, quando passa a ser reconhecida pelo Censo, sua oficialização como religião na sociedade em questão.

Ora, a música não poderia estar excluída deste processo. Primeiramente, porque diversos pesquisadores já vêm apontando para a centralidade que ela ocupa nas religiões afro-brasileiras – ver, por exemplo, Behague (1994), Pinto (1991), Braga (1998, 2003) – e, em segundo, porque, se observarmos, por exemplo, a figura de Átila Antunes, denominado por Trindade como "conceituado radialista dedicado a programas umbandistas" (TRINDADE, 1991, p. 92), que, além de escrever para o jornal Gazeta de Notícias, em sua coluna chamada "Gira de Umbanda", e de se eleger deputado na década de 1960, possuía também um programa de rádio chamado "Melodias de Terreiro", o qual ficou no ar por mais de 20 anos – aproximadamente no período das décadas de 1950 a 1970, torna-se possível evidenciar não apenas a circulação das músicas umbandistas no âmbito da sociedade civil, mas supor também o importante papel que tais "melodias dos terreiros" desempenharam nesse processo de constituição de laços mais integrados e legítimos com a sociedade brasileira.

Mas como poderíamos abordar essa música?

[6] Utilizando, ainda, a perspectiva de Ruy Fausto (FAUSTO, 1997: 151), podemos pensar em um "objeto movimento", em um "processo que tornou-se Sujeito", pois para ele "a essência no universo dialético se apresenta, (...) em primeiro lugar, como um *fluxo*, precisamente aquilo que o estruturalismo sempre recusou como objeto" (FAUSTO, 1997: 146 – grifo do autor). Esta concepção de Sujeito traz a tona a lógica dialética hegeliana, onde "Sujeito designa não somente o eu ou a consciência epstemológica, mas um modo de existência, a saber, aquela de uma unidade que se autodesenvolve em um processo contraditório. Tudo o que existe só é 'real' na medida em que atua como algo que e o 'mesmo' através de todas as relações contraditórias que constituem sua existência" (MARCUSE, 1988: 21).

2. Antes de mais nada, um samba consensual...

a) Buscando uma categoria

Na tentativa de levantar registros históricos sobre a música praticada nos terreiros de Umbanda da cidade do Rio de Janeiro desde o início do século XX – período no qual tais manifestações caracterizavam-se, ainda, por uma grande dispersão de práticas "mágico-religiosas" descentralizadas, denominadas comumente como "macumbeiras", "fetichistas", "feitiçarias", "seitas", etc. –, me deparei constantemente com os mesmos registros que tratavam da formação do samba carioca e de sua elevação a um dos principais gêneros musicais brasileiros.

Num primeiro momento, relutei muito contra esta "coincidência", pois não pretendia falar sobre o samba carioca, mas sim, especificamente, sobre as músicas rituais desta religião. Entretanto, comecei a amenizar esta minha rígida postura ao perceber a inevitável participação que tais práticas religiosas tiveram na formação daquele samba, conforme, por exemplo, depoimento de Pixinguinha, citado por Roberto Moura: "em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a *batucada no terreiro*" (Moura, 1983, p. 83 – o grifo é meu). João da Baiana, outro importante sambista deste mesmo período, num depoimento citado por Nei Lopes, apontava ainda para a importância das festas na casa de Tia Ciata – conhecida como um dos principais pontos de prática religiosa afro-brasileira desta cidade, no início do século XX – para a legitimação de determinados sambas. Assim, dizia: "os sambas na casa de Asseata eram importantíssimos porque, em geral, quando eles nasciam no alto do morro, na casa dela é que se tornavam conhecidos na roda" (LOPES, 1981, p. 17). Arthur Ramos, em 1935 (RAMOS, 1935), observava também que a música nos diversos terreiros urbanos cariocas já apresentavam fortes indícios de influências "externas". Apesar de não tecer maiores detalhes sobre estes indícios, Ramos já evidenciava, de uma certa forma, um processo de troca, de circulação, de mistura entre as diferentes práticas musicais culturais na cidade do Rio de Janeiro. Estamos nos referindo, em suma, a um período aproximadamente entre os anos de 1917 e 1930, onde os termos samba, batuque, terreiro e sociedade brasileira, assim como seus diversos agentes sociais, estavam sempre muito relacionados nas diversas descrições dos registros históricos.

Esta minha nova e necessária postura, de certa forma mais maleável, tornou-se mais importante ainda quando, ao iniciar meus trabalhos de campo, observei a música que era produzida em alguns terreiros de Umbanda da cidade do Rio de Janeiro. O pai de santo de um dos terreiros por mim pesquisado, por exemplo, ao apontar para os padrões musicais de

determinados pontos cantados compostos por ele, no início da década de 70, referia-se claramente aos termos "samba", "serestas" e "marchas". É óbvio que tais categorias funcionaram, naquele momento específico, muito mais como "metáforas" na tentativa de "apresentar", de "explicar", de forma mais imediata, para uma pessoa "de fora" – não umbandista –, suas concepções de "música", do que uma tentativa efetiva de classificação de estilos musicais, pois o que estava sendo ouvido naquela ocasião eram, claramente, pontos cantados.

Entretanto, perguntei-me: até que ponto tais categorias poderiam ser utilizadas como referências na delimitação dos limites estéticos e mesmo significativos daqueles pontos cantados observados naquele terreiro? Steven Feld, por exemplo, observou que o tema central de um determinado mito dos kaluli se destacava como fundamento metafórico da estética musical deles (FELD, 1990). Acreditei, assim, que tais referências, mais especificamente o samba, poderia propor e até mesmo compor, de alguma maneira, um instrumento teórico bastante rico e útil na tentativa de abordar aquela produção musical religiosa. Diante disso, o entendimento do processo de constituição do samba carioca passa a ser uma etapa importante para compreendermos, ao menos em parte, a própria produção musical umbandista.

b) (In)Definindo uma categoria

Observamos em boa parte da literatura "clássica" sobre o samba carioca – samba este que praticamente inaugura o surgimento da indústria fonográfica e radiofônica no país e que passa a ter, a partir de então, uma existência estreitamente vinculada a ela – a predominância de uma perspectiva de certa forma "fetichizada"[7] que tende a caracterizar o seu surgimento como um movimento de ascensão social da cultura musical de um certo grupo de desfavorecidos – ou, utilizando um termo gramsciano, "subalterno" –, formado principalmente por negros e mulatos de origem – ou influência – predominantemente baiana, que viviam na cidade do Rio de Janeiro no período de transição do século XIX para o século XX. Tal perspectiva, que termina naturalizando a relação entre o samba e as práticas afro-brasileiras, fixa-se principalmente em todo o processo repressivo que tais práticas sofreram,

[7] Compartilho, aqui, com a perspectiva de Ruy Fausto (FAUSTO, 1997: 78-79) que coloca o seguinte: "O fetichismo é a naturalização do objeto, a negação de que sua gênese está em ultima instância (isto é, como pressuposição) na prática dos agentes, o que representa uma recusa não só de toda antropologização (de toda antropologia positiva, até ai não há ilusão), mas também de toda 'antropologização' (isto é, de toda antropologia 'negada'), e é nessa última recusa que reside a ilusão. A resposta contrária... é a convencionalização do objeto, a idéia de que o sentido dele se reduz as práticas que se encontrar (na realidade só pressupostas) na sua gênese. É a antropologização, em suma. *De um lado se supõe pois que as relações sociais são produto arbitrário da reflexão dos homens, de outro se exclui toda reflexão, em proveito de uma qualidade natural*. Que se trata de uma reflexão, mas objetiva, é a resposta dialética" (grifo é meu).

reforçando inclusive a idéia de um certo mistério nesta ascensão social – que Hermano Vianna (1995) chamou de "O mistério do samba" –, bem como em uma suposta "essência cultural afro-brasileira" que de alguma forma precisava ser preservada. Tal indústria radiofônica e fonográfica é apresentada por esta literatura, quase unanimemente, como um dos principais agentes descaracterizadores de um suposto "samba de raiz", dando origem ao que Vagalume (Vagalume, 1978: 101) chamou de "sambistas industriais", ou seja, sambistas profissionais, que viviam da chamada "indústria cultural" – conforme conceituado por Adorno (1991) – que se consolidava na sociedade brasileira e que não tinham nenhuma intimidade com as rodas de samba "originais".

Alguns autores, entretanto, vêm criticando a unilateralidade desta perspectiva ao colocar em vista a existência e a participação de outros grupos sociais diversos, com diferentes interesses e objetivos, que acabaram influenciando a própria configuração social e sonora deste gênero musical – ver, por exemplo, Samuel Araújo (1992), Hermano Vianna (1995), Carlos Sandroni (2001). Isso não significa dizer, entretanto, que tal gênero é fruto de uma convenção, de "uma mistura perfeitamente homogênea, em cuja composição interna nenhum grupo seria majoritário" (SANDRONI, 2001, p. 115). Busca-se, na verdade, diluir, relativizar ambas as posições, extremas e unilaterais, de forma a apontar, no momento histórico-social de seu surgimento e, principalmente, no seu processo de elevação à expressão musical do Brasil, para um caráter mais consensual[8], admitindo, todavia, seus conflitos – e mesmo aquelas repressões –, suas diferenças e as diversas disputas pelo titulo de "o verdadeiro samba".

3. Samba e identidade umbandista

É neste sentido que destacamos aqui não apenas esta contribuição da religião afro-brasileira na construção deste samba, como também uma apropriação e re-significação[9] de suas características pelo universo umbandista. Entretanto, é extremamente importante deixarmos claro o cuidado que tentamos ter ao aproximarmos samba e pontos cantados umbandistas. Não trata-se, de forma alguma, de adotar uma postura simplista e reduzir a

[8] Por consenso refiro-me, conforme o pensamento gramsciano, à constituição de uma relação dialética – e, portanto, não coercitiva nem homogeneizadora – de unidade-distinção entre diferentes grupos sociais.

[9] Por re-significação, refiro-me aos elementos particulares da religião umbandista que são incorporados – e que incorporam – este samba apontado aqui. Assim, podemos citar, por exemplo, as letras de caráter religioso, as emissões sonoras características do universo simbólico umbandista, o contexto em que se concretiza esta pratica religiosa, etc.

produção do segundo ao primeiro, pois uma leitura um pouco mais atenta dos discursos dos membros deste universo religioso nos deixa claro a problemática de tal postura[10].

Trata-se, em resumo, da seguinte idéia: tendo em vista aquela relação de unidade-distinção que caracteriza a identidade da Umbanda, bem como o papel central que a música desempenha em seu universo simbólico, o samba carioca – com seu caráter consensual e sua respectiva re-significação – passa a desempenhar um importante papel político na configuração da identidade sonora umbandista. Se por um lado, observamos uma recorrência de determinadas melodias tonais, cadencias harmônicas e estruturas percussivas hegemônicas no repertório umbandista – onde o samba desempenha o papel de principal mediador – de outro lado, encontramos também, e tão importante quanto, tanto letras e toques de percussão que remetem a cosmologia própria dessa religião, como também diversas emissões sonoras que não apenas rompem com a dimensão daquela categoria "samba consensual", mas com a própria dimensão do que comumente conhecemos como "som musical". Estou me referindo aos brados, aos "gritos" dos médiuns incorporados, que constituem não uma ausência de uma concepção sonora, mas sim uma ordem sonora mais própria, mais particular e distinta.

E ainda mais: aquela indústria fonográfica e radiofônica que tanto contribuiu para a formação do samba carioca, continua a desempenhar, aqui, seu importante papel de "aparelho privado de hegemonia" – conforme concepção gramsciana – na medida em que tanto oferece "modelos" para a produção deste repertório musical religioso, como também veicula esta mesma produção pela sociedade brasileira, fato este facilmente constatável ao observarmos uma grande circulação de discos umbandistas, ainda que fora do mercado musical "oficial", na cidade do Rio de Janeiro – ver, por exemplo, as lojas de artigos religiosos do Mercadão de Madureira[11], localizado no bairro de Madureira, zona norte da cidade do Rio de Janeiro.

---

[10] W. W. da Matta e Silva, por exemplo, um dos principais intelectuais umbandistas que se destacou naquele processo histórico de divulgação e sistematização das doutrinas desta religião, escreve: "já foi dito em nossa obra *Lições de Umbanda e Quimbanda na palavra de um Preto Velho*, que existem por aí centenas e centenas de "pontos cantados" de uma pobreza "franciscana", na música e nos versos, isto é, pessoas ou improvisados ogãs caem na mania de arquitetarem cânticos estapafúrdios em ritmo de samba ou de desenfreadas batucadas, com letras e música completamente fora da tônica umbandista, que põem as nossas entidades no ridículo, tais os assuntos ou as imagens com que relacionam esses pontos..." (SILVA, 1999, p. 157). E, mais adiante, ao referir-se aos pontos cantados legítimos, com "fundamento" – segundo suas próprias palavras –, ele escreve: "Assim, os irmãos umbandistas devem procurá-los [referindo-se aos pontos cantados com "fundamento"] [...] nos Terreiros ou Tendas, onde são cantados corretamente, ou seja, onde não se usa o alarido, a gritaria, o ensurdecedor barulho dos tambores, etc. Enfim, onde não haja batucada e "*samba pra baixar santo*"... (Silva, 1999: 158 – o grifo e meu).

[11] Amplo mercado "popular" com grande numero de lojas, dentre outras, de artigos religiosos afro-brasileiros.

Referencias bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *A dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antônio de Almeida. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1991[1947].

ALMEIDA, Renato. *Manual de coleta folclórica.* Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1965.

ARAÚJO, Samuel. *Acoustic labor in the timing of everyday life*: a critical contribuition to the history of samba in Rio de Janeiro. 1992. Tese (Doutorado em Música) - University of Illinois at Urbana-Champaing, 1992.

_____. Identidades sociais e representações musicais: música e ideologias da nacionalidade. *Brasiliana*. n, 4, p. 40-48, 2000.

_____. "Práticas vocais no samba carioca: um diálogo entre a acústica musical e a Etnomusicologia". In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs). *Ao encontro da palavra cantada*: poesia, musica e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Ed. Cia. Das Letras, 2001[1958].

BEHAGUE, Gerard. "Introduction" e "Patterns of Candomblé music performance: na afro-brazilian religious setting". In Behague, Gerard (ed.). *Performance practice*: ethnomusicological perspectives. Wesport: Conenecticut, Greenwood Press, 1994.

BIRMAN, Patrícia. *O que é umbanda.* São Paulo: Abril Cultural: Brasiliense, 1985.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre*: a música no culto aos orixás. Porto Alegre: FUMPROARTE, Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre, 1998.

_____. *Modernidade religiosa entre tamboreiros de nação*: concepções e praticas musicais em uma tradição percussiva do extremo sul do Brasil. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia.* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002[1948].

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Musica e ideologia no Brasil.* 2. ed. revisada e ampliada. São Paulo: Novas Metas, 1985.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Gramsci – um estudo sobre seu pensamento político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

FAUSTO, Ruy. *Dialética marxista, dialética hegeliana*: a produção capitalista como circulação simples. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra; São Paulo: Brasiliense. – (Oficina de Filosofia), 1997.

FELD, Stven. *Sound and Sentiment*: birds, weeping, poetics, and song in Kaluli expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

FERNANDES, Florestan. *O folclore em questão.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LOPES, Nei. *O samba na realidade.* Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de Orixá*: um estudo de ritual e conflito. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001a[1972].

_____. "Fetiche, feitiço, magia e religião". In Esterci, Neide; Fry, Peter e Goldenberg, Mirian (org.). *Fazendo antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2001b.

MARCUSE, Herbert. *Razão e revolução*: Hegel e o advento da teoria social. 2. ed. Trad. Marilia Barroso. Rio de Janeiro: Paz e Terra. (Col. O mundo, Hoje; v. 28), 1978.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro*: umbanda e sociedade brasileira. 1. reimpr. da 2. ed. de 1991. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1999.

PINTO, Tiago de Oliveira. Making ritual drama: dance, music, and representation in brazilian candomble and umbanda. *World of Music* 33(1): p. 70-88, 1991.

RAMOS, Arthur. *Estudos de folclore.* Rio de janeiro: Ed. Casa do Estudante do Brasil, s.d.

_____. 1935. *O folclore negro do Brasil.* Rio de Janeiro: Ed. Civilizacao Brasileira.

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

SILVA, W. W. da Matta e. *Lições de Umbanda e Quimbanda na palavra de um Preto Velho.* Rio de Janeiro, 1999.

TRINDADE, Diamantino F. *Umbanda e sua historia*. 2. ed. São Paulo: Ed. Ícone, 1991.

VAGALUME (Francisco Guimarães). *Na roda do samba.* Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1995.

COMPORTAMENTOS COMUNS NAS OBRAS GUIA PRÁTICO DE VILLA-LOBOS E MÉTODO FOR CHILDREN DE BÉLA BARTÓK

Patrícia Francis Abdalla
pfabdalla@terra.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir em algumas peças de Ghia Prático de Villa-Lobos e do Método for Children de Béla Bártok como os compositores realmente empregavam o que pensavam a respeito do nacionalismo. Dentro deste enfoque serão abordados, ainda, questões relativas a cultura folclórica, popular e erudita e discutida a dicotomia velho-novo que a questão folclórica deixa em aberto. Métodos que utilizam a dialética, a fenomenologia e história social serão utilizados. Como etapa inicial, foi feita uma revisão bibliográfica buscando-se saber o que seria o nacionalismo por Mário de Andrade, Ortiz, Bosi e José Miguel Wisnik. Depoimentos de Villa-Lobos e Béla Bártok a respeito do nacionalismo também foram procurados. A revisão bibliográfica continua na presente fase da pesquisa, calcada sobretudo a questões metodológicas e questões referentes a culturas de uma forma mais ampla. A etapa final, de análises, possibilitará a verificação se o que os compositores pensaram a respeito do nacionalismo se aplicará nas peças analisadas.

Este trabalho objetiva relatar sobre nossa pesquisa de mestrado em musicologia histórica pela UFRJ. Este tem como objetivo verificar, através de depoimentos, se o que Villa-Lobos e Béla Bartók pensavam e exteriorizavam sobre o nacionalismo coincide com o que empregavam em suas composições.

Esta referida pesquisa teve início em agosto de 2003, sendo seu término previsto para agosto de 2005. Sua última fase foi a etapa em que definimos nossa metodologia e referencial teórico. Atualmente estamos estudando sobre culturas e nacionalismo. Pretendemos , após esta etapa, analisar as obras do Guia Prático de Villa-Lobos, volume IX (Laranjeira Pequenina; Pombinha Rolinha; O Ciranda, O Cirandinha; A Velha que Tinha Novas Filhas; Constante e o Castelo) e do Método For Children de Béla Bartók, primeira parte nºs XIX, XXXVIII e XXXXII.

No que concerne à escolha dos métodos específicos dos compositores, podemos dizer que ambos são para o instrumento piano, para o início do aprendizado deste instrumento. Foram compostos em datas diferentes (Método For Children foi composto em 1908 e 1909 e o Guia Prático, em 1935), mas podemos aproximá-los por compreenderem canções folclóricas dos países que pertenciam os compositores(Brasil, Villa-Lobos e Hungria, Béla Bartók).

O Guia Prático de Villa-Lobos, especificamente para piano (posto que existe também o Guia Prático em 6 volumes para canto e piano ou somente canto), constitui-se de 11 álbuns com 60 peças para piano solo. Escolhemos o volume IX por compreender canções que acreditamos fazerem parte do imaginário de muitos ainda em princípios do século XXI. Foi composto, como já dissemos, na década de 30 do século passado, década esta na qual o Brasil encontrava-se em pleno Estado Novo. Já o Método For Children, de Béla Bartók, composto em princípios do século XX (1908 e1909), é compreendido de duas partes distintas. A primeira destas partes é preenchida por 42 canções retiradas de canções folclóricas ou infantis da Hungria e a segunda parte é compreendida por canções folclóricas ou infantis eslovacas. Escolhemos para analisar alguns números da primeira parte por nos remeterem espeficamente à Hungria. Sendo nosso trabalho voltado para o nacionalismo Húngaro, consideramos pertinente esta escolha.

No que se refere aos depoimentos os quais serão utilizados, podemos dizer que, os que são pertencentes ao compositor brasileiro, foram retirados de periódicos do arquivo do Museu Villa-Lobos, situado na cidade do Rio de Janeiro. São de princípios da década de 20, ou seja, próximos à eclosão da Semana De Arte Moderna de 1922, evento que foi um marco no cenário cultural brasileiro, ocorrido em fevereiro de 1922 , em São Paulo, evento este, o qual Villa-Lobos participou. Acreditamos que o pensamento ideológico de Villa-Lobos foi único nos vários momentos de sua vida musical, por isso a distância temporal entre a composição do Guia Prático e os depoimentos não compromete o confrontamento entre suas peças e depoimentos.

Quanto aos depoimentos de Béla Bartók, foram retirados de sua autobiografia e de cartas selecionadas pelo editor Janos Demény, próximas à composição do Método For Children.

Como dissemos anteriormente, a última fase de nossa pesquisa foi dedicada à definição da metodologia com a qual iremos trabalhar e também de nossos referenciais teóricos. Quanto à metodologia, teremos, em princípio, dois enfoques filosóficos: a dialética e a fenomenologia. A dialética nos permitirá articular o estudo das composições em questão com o contexto social em que necessariamente estão inseridas, visto que a perspectiva de totalidade lhe é inerente. Não nos concentraremos, pois, no estudo isolado, restrito do objeto musical, buscaremos, ao invés disto, um amplo diálogo com os demais fenômenos sociais, por acreditarmos ser importante nesta busca o auxílio dos métodos da história social e cultural, os empregaremos. Pensamos, desta forma, podermos alcançar a compreensão de possíveis

significados sociais que motivaram a utilização de material folclórico pelos compositores que pesquisamos.

Esclarecendo mais ainda sobre esta metodologia, visto que a empregaremos, podemos dizer que a mesma, segundo procura o cientista social Pedro Demo procura captar a dimensão dinâmica da realidade, tanto objetiva quanto subjetiva. A dialética considera que não podemos fazer com a história o que bem desejamos, visto que existem nela limites estruturais. Visualiza o ser humano limitado, mas capaz de reagir a situações, apostando nas transformações históricas. Assim, nascemos em uma sociedade, cultura, país. Dentro disto, ou a partir disto, é que novas possibilidades podem surgir. Tudo passa, porém a dialética como método não se acaba, e sim dinamiza-se, transforma-se.

É importante, também, que não façamos confusão entre a dialética e a questão da ideologia. Segundo Pedro Demo, e corroboramos com o autor, a ideologia não tem como alvo central tratar a realidade, mas justificar posição política. Assim, usaremos também a ideologia em nossa pesquisa, metodologicamente, como instrumento de justificação político-ideológico. Tentaremos explicitar nos compositores interferências ideológicoas ou contra-ideológicas presentes. Estas podendo dialogar com a coleta de canções húngaras por Béla Bartók ou com a participação de Villa-Lobos no governo Getúlio Vargas, ou ainda com a própria concepção de nacionalismo defendida pelos dois compositores.

Assim, a análise das peças de Béla Bartók e Villa-Lobos e o confrontamento com seus depoimentos sobre o nacionalismo estarão subordinados a um olhar dialético que buscará interpretá-los, dialogando com possíveis significações sociais. A “ideologia” inevitavelmente fazendo parte de todo esse contexto.

Em relação ao outro enfoque filosófico que utilizaremos como metodologia de pesquisa, a fenomenologia, podemos dizer que a escolhemos por acreditar ser essa metodologia a que nos proporcionará maior auxílio para analisar as obras de Béla Bartók e Villa-Lobos, buscando características nacionais nas mesmas. Dentro disto, utilizaremos os conceitos de Laurence Ferrara e Thomas Clifton, aplicados por Vanda Bellard Freire em abordagem da análise musical.

Os trabalhos de Ferrara (1984) e Clifton (1983) poderão contribuir para a concretização de nossos objetivos, como também outras dissertações de mestrado que já vieram a aplicar essa metodologia , como as de Freitas, 1997; Souza, 2000 e Queiroz, 2004. Assim, buscaremos perceber, entender, as obras que serão analisadas como nacionalistas, sem, entretanto, buscarmos chegar a verdades absolutas. Lembramos aqui que o “olhar” fenomenológico é apenas um “olhar” e não uma “verdade”, que partirá de nosso horizonte de

expectativas à nossa época. Para a análise das peças de Béla Bartók, lembramos também que devemos considerar o fato de sermos um sujeito brasileiro analisando a obra de um europeu do leste, húngaro.

Consideraremos, também, em nossa pesquisa, que nacionalismo e modernismo foram concepções que caminharam em paralelo desde o século XIX. A distinção de Canclini (1990) entre modernidade, modernização e modernismo, que nos remete a peculiaridades do Brasil e América Latina do início do séc. XX. também será adotada. Tais conceitos são partes inseparáveis de uma concepção nacionalista, considerando-a como nos propomos, ou seja, indissociada do movimento modernista. Não podemos deixar também de nos afastar de qualquer postura ideológica que negue a importância das práticas populares, seja no Brasil ou na Hungria.

Em relação a nosso referencial teórico, buscamos a concepção de nacionalismo em autores como Mário de Andrade, Renato Ortiz, José Miguel Wisnik e Alfredo Bosi, provocando, assim, uma discussão que buscará envolver questões pertinentes ao assunto. Tratando-se da época de atuação destes autores, observamos que Mário de Andrade é um autor que pertence ao primeiro cartel do séc. XX, enquanto os demais se situam nas últimas décadas do século passado. Assim, teremos confrontamentos sobre o nacionalismo advindos de sujeitos situados em contextos históricos diferentes.

A fase atual da pesquisa, como dissemos, envolve estudos sobre culturas e nacionalismo. Estes estudos têm contribuído bastante para nossa percepção, por exemplo, da existência de uma "circularidade cultural" entre as diversas manifestações culturais dentro de uma sociedade. Como afirma o historiador italiano Carlo Ginzburg, partindo do teórico russo de literatura Mikhail Bakhtin, existe uma "circularidade" entre as diversas manifestações culturais, em "movimento circular feito de influências recíprocas, que se movia de baixo para cima, bem como de cima para baixo"(GINZBURG, 1989, p. 12). Esta circularidade está sendo tratada em nossa pesquisa como um processo que se dá a partir de re-elaborações e de trocas de aspectos diversos das culturas. Quando Béla Bartók resgatou a música camponesa de sua "nação", re-elaborando-a, passando esta a ser considerada a típica música húngara, percebemos o processo de circularidade pelo qual esta música passou. Esta circularidade também é percebida nas músicas folclóricas que Villa-Lobos resgatou: de prática comum dos grupos que provavelmente as elaboraram, passaram a pertencer ao universo de um compositor que teve sua formação dentro do considerado "erudito", sendo assim mais divulgadas.

Tanto Villa-Lobos quanto Béla Bartók tiveram uma formação musical dentro dos padrões "eruditos". Esta formação, entretanto, não os impediu de contactar diretamente a

música de seus países que era praticada fora deste universo. O caminho não se deu, pois, em um único sentido, como salienta Queiroz: "[...] o caminho não se faz em um único sentido, pois as relações entre 'arte do povo' e 'arte erudita' tornam-se interagentes no processo de trocas culturais"(QUEIROZ, 2004, p. 3). Este processo envolve a construção de identidades culturais e pode alimentar ou suscitar sentimentos nacionalistas.

As trocas são inerentes às culturas, assim aconteceram e acontecem dentro do universo musical. Dentro disto, é pertinente colocarmos nossa percepção, com base nos estudos feitos para nossa pesquisa, do que vinha acontecendo com a música do Brasil e Hungria à época em foco, ou seja, primeiras décadas do séc. XX. A Hungria, que desde o séc XVII esteve subordinada ao Império Austríaco, apesar de obter status de monarquia-associada em 1867 estava sendo intelectualmente influenciada no início do séc. XX por estrangeiros (maioria alemães e judeus). Bartók, músico desta nação, sensível à questão, preocupava-se com este lado intelectual, por ser através dele que as pessoas costumam normalmente construir a idéia de uma cultura. Assim, a idéia de uma cultura húngara misturada era o que estava sendo transmitida naquela época por este país. O compositor atesta , em depoimento, que tentar educar a população de Budapeste, onde estava grande parte dos estrangeiros, era perda de tempo, afirmando ser mais fácil ir para as províncias. Percebe na música dos camponeses a grande possibilidade da Hungria se revelar como nação, por isto tenta resgatá-la, chegando a ver, em vida, a "nova música" de seu país ser colocada entre as dos outros povos, o que não o impediu de seguir lamentando o desaparecimento do campesinato, que veio a conhecer num momento de transformações aceleradas.

Outra importante afirmação de Béla Bartók foi relativa a música que diziam ser a típica da Hungria (aquela que havia encantado o compositor Liszt) tocada por ciganos. Bartók constatou que essa música não era cigana nem mesmo do povo e sim invenção dos magiares[1] das classes abastadas. Bartók teve no virtuosismo cigano seu grande alvo de críticas. Considerava-os "intérpretes musicais deformadores". Foi somente em um de seus últimos textos preparado para publicação que o folclorista passou a aceitá-los, com a condição de assimilados às aldeias e sedentarizados. Percebemos, assim, que ao mesmo tempo que os camponeses praticavam suas músicas, as orquestras ciganas circulavam tocando músicas dos magiares das classes mais favorecidas ou, ainda, muitos freqüentavam a Academia Nacional

[1]Entendemos por magiar o que se refere à língua, cultura, etnia ou entidade política da Hungria quando tratados ou escritos na língua materna de Bartók, ou seja, húngaro. Quando escritos em alemão o termo húngaro era empregado.

de Budapeste. Tudo acontecia num mesmo momento, sendo as trocas, dentro disto, inevitáveis.

No Brasil coexistiram (na verdade coexistem) também essa pluralidade cultural (aqui estamos considerando o início do século XX). As "trocas", em torno disto, foram inevitáveis.

Villa-Lobos, por exemplo, freqüentava um grupo de choro, os Chorões[2] , ao mesmo tempo que recebia um aprendizado erudito. Desta forma acontecia a Semana de Arte Moderna, em 1922, enquanto gêneros musicais urbanos se consagravam. A Semana de Arte Moderna e sua proposta de ruptura é até nossos dias vastamente estudada, sem que percebamos que, na verdade, suas propostas somente atingiram uma pequena parcela da sociedade à época. Sabemos, inclusive, com base em artigos de jornais da época, que foram poucas pessoas que na realidade ficaram sabendo da ocorrência do evento, considerado um marco na arte e literatura do país. As discussões em torno do universo popular no Brasil foram sempre adiadas, talvez por preconceitos, só vindo mais recentemente a acontecer.

Finalizando, neste momento, podemos dizer que nossa pesquisa avança no sentido de um maior aprofundamento em relação ao estudo das questões relativas ao nacionalismo. A etapa seguinte, última de nossa pesquisa, será aquela na qual faremos as análises e confrontamentos destas com os depoimentos dos compositores em questão.

[2] Músicos cariocas conhecidas por terem seu repertório repleto de choros. Choro designava um modo típico, e carioca, de tocar polcas, modinhas, valsas, etc. Designava, também, o próprio conjunto instrumental formado basicamente por flauta, cavaquinho e violão(na voz do provo: conjunto de "pau e corda", pois a flauta era então de ébano). Com o tempo esses conjuntos tornaram-se mais variados. Os componentes desses grupos eram chamados chorões, sendo, na sua quase totalidade, procedentes da baixa classe média do Segundo Império ou da Primeira República (funcionários públicos, atores, jornalistas, bancários, etc) Tocavam em festas familiares, faziam serestas, principalmente porque gostavam de tocar. Com o tempo a palavra choro passou a designar também as músicas executadas, nas quais acabou predominando a polca (compasso binário) combinada com a síncope típica do lundu.

Referências bibliográficas

BURKE, Peter. *A Escola dos /annales – 1929 – 1989*: a Revolução Francesa da Historiografia. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

BURKE, Peter. *A Escrita da História*: novas perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CLIFTON, Thomas. *Music as Heard* - A Study in Applied Phenomenology. Yale University Press. 1983. [S.l.]

DEMO, Pedro. *Introdução à Metodologia da Ciência*. Brasília: UNB, 1987.

DEMO, Pedro. *Metodologia do Conhecimento Científico.* São Paulo: Atlas, 2000.

FREIRE, Vanda l. Bellard. A História da Música em Questão – Uma Reflexão Metodológica. In: *Fundamentos da educação musical*. Porto Alegre: UFRGS / ABEM, 1994.

GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes.* São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

IANNI, Otávio. *A Idéia de Brasil Moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

KONDER, Leandro. *A Questão da Ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

QUEIROZ, Paulo Sérgio Trindade. *A Mágica e Sua Inserção nos Processos Cuturais do Rio de Janeiro* – Final do Século XIX e Início do Século XX. Rio de Janeiro, 2004, 223 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e Espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri.* Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. Rio de Janeiro, 2000, 89 f. Dissertação (mestre em Música), Centro de Letras e Artes, Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

STAM, Robert. *Bakhtin - da Teoria Literária à Cultura de Massa*. São Paulo: Editora Ática, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular*: um tema em debate. São Paulo: Editora 34, 1997.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

DIALOGIA DA PRECE E DA GUERRA NA MÚSICA E NA DANÇA GUARANIS

Deise Lucy Oliveira Montardo
montardo@cfh.ufsc.br
dlumontardo@ig.com.br

Resumo: Esta comunicação apresenta alguns resultados de uma pesquisa que revela, através do estudo da música e da dança dos rituais xamanísticos *jeroky* ou *purahéi*, que os guaranis ao realizá-los estão percorrendo caminhos que levam ao encontro das divindades. Caminhos cheios de obstáculos e seres perigosos dos quais se esquivam nos movimentos corporais que acompanham as execuções musicais, treinos corporais que transformam os participantes (e as participantes) em guerreiros fortes, saudáveis e belos. O repertório de música e dança do ritual guarani realizado cotidianamente é composto por dois gêneros, ambos relacionados ao "percorrer do caminho" e com forte caráter dialógico: um invocatório, lamentoso, ligado ao sentimento de saudade, e outro no qual fica mais evidente o aspecto guerreiro de vencer obstáculos com lutas de caráter defensivo. A diferença entre os dois gêneros se dá em diversos aspectos: nas escalas – repertório de sons – no âmbito das quais são constituídas suas canções, na forma de composição, no andamento, nas coreografias, entre outros. Os guaranis são os povos indígenas falantes de guarani, língua do tronco tupi-guarani, e contam, no Brasil, com uma população de cerca de 30.000 pessoas, distribuídas em três subgrupos: kaiová, nhandeva e mbyá. Esta pesquisa foi realizada com famílias dos subgrupos kaiová e nhandeva nas áreas indígenas Amambai e Pirajuy, ambas localizadas no Mato Grosso do Sul, baseada nos pressupostos teóricos que conformam a Antropologia da Música.

> *"Music, like drugs, is intuition, a path to knowledge. A path? No – a battle-field"* (Attali 1985 [1977], p. 20).

Neste trabalho apresento os dois gêneros revelados pela análise do repertório musical do ritual realizado cotidianamente – o *jeroky* - pelos guaranis nhandevas e kaiovás de aldeias do Mato Grosso do Sul, Centro-Oeste do Brasil[1].

Os guaranis, falantes de guarani, língua do tronco lingüístico tupi-guarani, têm origem amazônica datada de cerca de 3.000 anos. Quando os europeus chegaram ao continente eles haviam se expandido e estavam em partes do que hoje se conhece como Paraguai, Bolívia, Sul, Sudeste e Centro-Oeste do Brasil, Argentina e Uruguai. Quero destacar, no entanto, que após quatro séculos de diversos processos violentos de interferência em seu modo de vida,

[1] Os dados apresentados aqui foram obtidos em oito meses de pesquisa de campo realizada principalmente nas aldeias Pirajuy, Paranhos/MS e Amambai, Abambai/MS. Contei para tanto com financiamento da FAPESP, Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo, do projeto integrado Arte, Cosmologia e Filosofia nas terras baixas da América do Sul, CNPq e bolsa de PICDT/CAPES. Agradeço o apoio de Lux Vidal e Rafael Menezes Bastos.

pode-se dizer, grosso modo, que os guaranis ocupam, hoje, o mesmo território em que estavam no ano de 1500. No Brasil, hoje, são considerados divididos em três subgrupos: Kaiová, Nhandeva e Mbyá, totalizando cerca de 40.000 pessoas.

O *jeroky* é um ritual xamanístico realizado cotidianamente depois do pôr-do-sol. O xamã ou a xamã conduz os cantos e as danças com a execução do *mbaraka*, chocalho. O início do ritual se dá com todos os participantes posicionados de frente para o lugar do Sol nascente e um altar composto basicamente por três madeiras verticalmente fincadas no chão. Dependendo do contexto, este altar é mais ou menos elaborado com adornos de penas de espécies de papagaio (*Amazona sp*) ou com espigas de milho, por exemplo, na época da maturação deste.

O canto iniciado pelo condutor acompanhado pelo *mbaraka*, chocalho, é depois de cerca de um minuto encorpado pelo coro de mulheres, que passam a executar seus *takuapu*, bastões de ritmo. Neste momento outros participantes, incluindo as crianças, passam a dançar uma série de coreografias, entre as quais destaco o *syryry*, que consiste em um resvalar de um lado para o outro, no qual as moças, de mãos, e as mulheres, de braços dados, dançam de lado umas para as outras, em linha, um pé empurrando o outro, no sentido norte-sul.

A duração de cada canção varia muito de grupo para grupo. Entre os Nhandeva a média foi de cerca de sete minutos, enquanto entre os Kaiová algumas canções se estenderam por vinte minutos. Os rituais que registrei duraram cerca de três horas ininterruptas. Em certas ocasiões dançam até o nascer do Sol, o que é tido como ideal.

À medida que as canções vão sendo executadas e dançadas é percorrido um caminho ao encontro das divindades. Neste percurso o xamã (ou a xamã) ouve os deuses e canta o que eles cantam, vai narrando o caminho e incitando os participantes a acompanhá-lo. Ao tocar seus instrumentos, cantar e dançar neste ritual, buscam força, o erguer-se (*opuã*) , limpar o corpo (*ombopoti*), tornar-se leve (*ivevuy*), estar alegre, (*hory ou ovy´a)*.

O repertório de música e dança do ritual xamanístico guarani realizado cotidianamente é composto por dois gêneros, ambos ligados à metáfora do percorrer um caminho e com forte caráter dialógico: um invocatório, lamentoso, ligado ao sentimento de saudade, e outro no qual fica mais evidente o aspecto guerreiro de vencer obstáculos com lutas de caráter defensivo. As análises revelaram que a diferença entre os dois gêneros se dá em diversos aspectos: nas escalas – repertório de sons –, no âmbito das quais são constituídas suas canções, na forma de composição, no andamento, nas coreografias, entre outros.

As canções que convidam a ouvir o que está dizendo o herói criador *Pa´i Kuara* ou *Kuaray*, o dono do Sol, fazem uso de cromatismo, e as outras usam escalas diatônicas. O andamento das canções de luta é bem mais acelerado e o ritmo apresenta mais contratempos.

Para as canções do primeiro tipo não obtive uma denominação específica, os Kaiová por vezes as chamaram de *ñe´engara* e os Nhandeva de *jeroky,* enquanto as do segundo tipo foram claramente chamadas de *yvyra´ija*.

Estes momentos distintos do ritual aparecem na etnografia de Nimuendaju (1987[1914]) sobre os guaranis apapokuvas, definidos com as seguintes palavras: *Ñeëngaraí*, canto solene, e *yvyra´ija,* "canto de melodia acelerada e com forte marcação rítmica" (p. 36). Esta melodia descreve a dança *joaça***,** na qual os dançarinos se entrecruzam, portando arco e flecha na mãe esquerda e *mbaraka* na direita.

Perasso (1986), por sua vez, identifica entre os Nhandeva no Paraguai, os seguintes momentos: *Jeroky mbegue katu,* dança lenta, complexo relacionado ao cultivo do milho, da batata e da cana-de-açúcar, e *Jeroky hatã,* dança rápida, que fortalece o modo de ser religioso e constitui o meio para afugentar os espíritos nocivos, portadores de enfermidades e pragas dos cultivos.

Prece ou lamento

As canções de andamento mais lento são caracterizadas como lamento e conversa com os deuses. O caráter dialógico é ressaltado pela tradução que fazem para o português deste ritual como sendo "reza". A prece, como uma categoria de análise, foi utilizada por Mauss, que já a reconhecia como um dos fatos onde a representação e a ação se atraem e cuja análise pode ser proveitosa para lançar luzes sobre a questão das relações entre o mito e o rito. Na prece, para Mauss, "o lado ritual e o lado mítico são, rigorosamente, apenas as duas faces de um único e mesmo ato" (1979[1909], p. 104).

Outro termo que aparece na literatura como tradução para o que estamos chamando aqui de música guarani é "lamento" ou "choro". Os guaranis nhandevas referem-se aos cantos do ritual xamanístico com os termos *guahu* e *jahe´o*, traduzidos em Guasch e Ortiz (1996) por "uivar" e "chorar", respectivamente.

Chase-Sardi traduz *jaeo ñe´ë asy katu* por canto-fala-melancólico (1992). Este tema é recorrente na literatura andina e entre os Kaluli na Papua Nova Guiné, entre outros.

Júlio Mendívil levanta as associações do morfema quéchua *huay* com o conceito de música na cultura andina. O autor percebe que este morfema aparece em nomes de danças, de instrumentos, de gêneros musicais, e tem relação com o ato de produzir som por parte dos

animais. Pesquisando cronistas dos séculos XVI e XVII, Mendívil encontra o choro como descrição para muitas manifestações musicais andinas, também associadas ao morfema *huay*, o que o encaminha para afirmar a importância do pranto, da imploração e da música para o ritual andino. Uma de suas premissas seria a percepção da tristeza na música andina como um conceito diferente do ocidental. "A dualidade do mundo andino, a qual já foi amplamente documentada por diversos autores, nos permitiria propor a existência de um estado anímico no qual alegria e tristeza não se contrapõem" (p. 25). Para ele tal "ponto de união seria expresso pelo morfema quéchua *huay* e pelo predomínio do modo menor" que, segundo os D´Harcourt (1990[1925]:126), "não traduz necessariamente os lamentos, mas também, em algumas ocasiões, a alegria" (*apud* Mendívil, 1998:25).

Feld, em seu estudo etnomusicológico dos Kaluli na Nova Guiné, encontra também relações estreitas entre o pranto e o canto (1982).

Meus informantes invariavelmente iniciaram seus discursos falando acerca do sentimento de solidão, do fato de não terem mais os pais vivos e estarem sós neste mundo. Esta sensação se dá também em relação aos pais divinos.

Bartolomé (1991:112) comenta que, para os Nhandeva do Paraguai, as palavras nos cantos são ininteligíveis, mas que o mais importante é o "tom" que é recebido durante o sonho, sendo que as canções falam de *engay*, saudade.

Nos primeiros meses do trabalho, as únicas informações que obtive em minhas exegeses com os Nhandeva foram as de que as canções falam "do corpo que está cansado" e que estão "cantando para lembrar".

O caráter invocatório destas canções é realçado pelo papel dos instrumentos musicais. Os Kaiová, por exemplo, usam uma ocarina (*mimby*) feita da madeira da raiz da goiaba, que é tocada no início do *jeroky* para chamar a atenção dos deuses. No desenho feito por Silvano Flores, filho da xamã com a qual trabalhei, aparece o som do *mimby* representado como som da ocarina ("piu, piu, piu..."), e chegando ao destino, ou seja, aos deuses, como canto humano ("he, he, hei, hei...").

Estas canções têm características de serem individuais e são aprendidas em sonho.

Yvyra´ija – danças/lutas

As canções ligadas à guerra, que exploro aqui, chamadas *yvyra'ija*, são compostas por escalas com um núcleo que contém uma terça menor, o centro tonal e uma terça maior acima deste, tem andamento mais acelerado e são aprendidas e não recebidas em sonho, individualmente, como as outras.

Os dois tipos de canções são relacionados ao corpo nas exegeses. No caso do primeiro tipo é lembrado que eles sentem a saudade com o corpo e vão às lágrimas muitas vezes. A luta passa por vencer esta tristeza e não se entregar a ela, num exercício de controle da saudade. As canções denominadas *yvyra'ija* são treinos de habilidade. Os guaranis enfatizam que quem está bem treinado escapa até de bala.

O termo *yvyra'ija*, dono da vara pequena, é utilizado para designar, além deste tipo de canções, os ajudantes do xamã no ritual, as cantoras do coro e os seres mensageiros dos ancestrais divinos, seus ajudantes e guardiões[2]. Ouvi várias declarações de que fazem estes treinos apenas para lembrar, para guardar a cultura, e não para guerrear com o branco, num discurso claramente pacifista. Os corpos, no entanto, são treinados para a guerra. "Não brigamos porque somos muito fortes", é uma frase recorrente entre os jovens.

Um dos termos utilizados para falar do ato do *yvyra'ija* nas danças é *oñemoitï*. *Ñemoichï* está traduzido em Cadogan como "movimentos rápidos que os homens executam em uma dança na qual imitam uma dança dos Tupãs". Cadogan descreve ainda a fala nativa, que diz "imitando a conduta dos Tupãs é que procedemos assim, executando estes passos de dança, indo uns de encontro aos outros, cruzando-se assim uns com os outros" (1971, p. 163).

Entre os Kaiová, principalmente, observei um movimento de desviar os corpos para os lados, utilizando-se para isto da firmeza dos pés e dos joelhos e um balanço para os lados do tronco superior. Nimuendaju descreve uma coreografia apapocuva em que dois dançarinos saem das extremidades das alas direita e esquerda, dançam na direção um do outro, e antes de se cruzarem tornam a executar movimentos como se cada um quisesse impedir a passagem do outro (1987, p. 86-87).

Um dos significados que apreendi da música guarani foi o de um roteiro para o treino corporal/espiritual de ataque e defesa, uma luta, na qual o movimento de se esquivar[3], *mbogua*, é o mais importante, num comportamento que remete ao nosso entendimento do que seriam artes marciais. O movimento coreográfico *mbogua* é executado principalmente com os ombros, parte do corpo considerada de fundamental importância pelos guaranis. Em várias coreografias dos Kaiová os dançarinos se cruzam desviando os ombros. Nimuendaju descreve

---

[2] Entre os Kamayurá este termo é utilizado para falar do arqueiro, que é um batedor (MENEZES BASTOS, 1990).

[3] Alguns autores têm apontado para a característica que têm os Guarani de se esquivarem. Thomaz de Almeida, por exemplo, comenta sobre como os Kaiová e os Nhandeva guardam sua privacidade e sigilo cultural, apesar de estarem em constante convivência com outros setores da sociedade. O autor cita que, para terem alguma forma de ganho das propostas trazidas pelos agentes, reproduzem uma espécie de "'Jogo do *ñembotavy*" ("engano, fazer-se de desentendido"), que lhes serve de defesa contra a dominação e o controle pretendidos pelo branco sobre suas ações (1991, p. 71).

o *joaça,* uma dança apapocuva, definida por ele como um combate com os espíritos, na qual destaca o movimento do ombro com as seguintes palavras:

> Arco e flecha na mão esquerda, maracá na direta, nossos dois grupos, partindo das extremidades da casa, começaram a se aproximar, trotando no compasso. Chegados ao meio, os dois grupos se entrecruzaram correndo para os cantos da casa, onde rapidamente fizeram meia volta para de novo carregar um contra o outro. Os três dançarinos de cada grupo deviam correr exatamente em linha (e não um atrás do outro); como o espaço no local do encontro era relativamente exíguo, era preciso considerável destreza para cruzar o outro grupo sem esbarrões; tal só era possível realizando-se uma torção do corpo no momento exato, de um quarto de volta, de modo a passar com o ombro direito por entre dois dançarinos do outro grupo. Os apapokúva realizam este movimento corporal com uma consumada elegância (1987, p. 41).

Os ombros ou *ipepo* são o que primeiro observa a xamã a quem é levada uma criança de colo para tratamento. As pessoas são percebidas, pelo herói criador, como pássaros (ver Montardo 1999) e os ombros são como asas. O corpo se transforma, é construído no ritual[4], e os participantes se transformam em pássaros no caso do *sondaro* mbyá, gênero equivalente, no que se refere a serem danças/lutas, ao *yvyra'ija* nos grupos kaiová e nhandeva. Sobre o *sondaro*, Ladeira (1992) afirma que seu intuito é o aquecimento, isto é, esquentar o corpo para as rezas noturnas e proteger a *opy* (casa cerimonial), e que sua coreografia segue o princípio de três pássaros: *mainoi* – colibri, (para aquecimento do corpo), *taguato* – gavião (para evitar que o mal entre na *opy*) e *mbyju* – andorinha, cuja coreografia é uma luta na qual um deve "derrubar" o outro com os ombros ou esquivar-se de um possível tombo (para fortalecer os *sondaro* contra o mal).

Os guaranis dançam com os joelhos flexionados e movimentando os ombros, buscando leveza e agilidade.[5] Em termos gerais as pessoas são pesadas para dançar, mas

---

[4] Beaudet relaciona as configurações musicais e as configurações sociais dos Waiãpi e propõe a relação que estabelece como sendo uma matriz de transformação da pessoa (1997, p. 45). O trabalho de Graham sobre a música xavante e a passagem dos grupos de idade dos jovens também demonstra bem a relação da música com a construção e a transformação da pessoa (1995).

[5] A associação que os Wayana fazem da leveza nos movimentos coreográficos como um traço positivo é similar à que apontam os Guarani. "A velhice está intimamente associada à lentidão e ao estático, ao estar 'pesado' *tëmonai*, que é a essência da mulher primordial confeccionada de argila. O andar lento dos velhos é referido metaforicamente como *tïkuriputpëtai*, 'tendo jabuti'. Os jovens, ao contrário, estão associados à rapidez, ao movimento, ao ser 'ágil' *ehëkupterá*, que representa a essência da mulher primeva confeccionada de *arumã*. A agitação positiva dos jovens é metaforicamente designada como *tïmanhalitai*, 'tendo jacamim', a qual produz a mais apreciada coreografia" (VAN VELTHEM 1995, p. 180). Os Parakanã objetivam tornar-se leve e voar em alguns dos seus rituais (FAUSTO 1997, p. 272).

quando estão acostumadas ou treinadas elas são leves, *yvevuy*. Os ombros devem estar erguidos como manifestação de saúde, e este é um dos objetivos do ritual.

Uma outra característica das canções *yvyra'ija* é o refrão *he!he!he!,* que está presente nos três subgrupos guaranis. Sobre este momento obtive a explicação de que é como um "chacoalhar", "sacudir" das vozes, *ombojayti*. Cadogan usa este termo ao explicar o significado de *ita ra´ÿi*, "pedrinhas introduzidas por feitiçaria no corpo do enfeitiçado", com a seguinte frase: *oñembo´e parã i va´e ita ra´ÿi ombojaity*, "o sacerdote sacode, extrai as pedrinhas" (introduzidas por feitiçaria no corpo do doente) (1992, p. 57). Considerando-se a sessão xamanística como um combate, um atravessar caminhos cheios de seres perigosos, o refrão *he! he! he!* é um momento importante neste combate. Estão sendo extraídas as armas atiradas em feitiços, os quais movimentam o universo social guarani.

O *he!he!he!* é comum a outros grupos e está relacionado ao encorajamento e à guerra. Entre os Kamayurá, segundo Menezes Bastos, o *he! he! he!* como texto nas canções do *Yawari,* em alguns casos, é uma incitação na segunda pessoa *nde, nde, nde*, e diz respeito ao encorajamento ao matador (1990, p. 421). Viveiros de Castro lembra que a simbólica do *opirahë* araweté é sempre a de uma dança de guerra: todos portam suas armas, e a função do "levantador" dos homens que cabe ao cantador é uma função guerreira (1986, p. 585). Fenomenologicamente, o autor diz ter sentido que, na dança, ocorre uma "transformação em massa unificada em torno do matador-cantador" (p. 299).

Nos rituais assurini Regina Müller observou que as sensações de movimento e a organização dos sentidos se dão como tensão. "Trata-se de enfrentamento, resistência, ataque contido e equilíbrio nas relações (comportamento ambíguo com os espíritos), tensão vivida na experiência histórica atual de convivência com outros seres diferentes, além dos espíritos, os brancos e outros índios" (1998, p. 284).

Ao tratar do *yawari*, ritual intertribal do Alto Xingu, Menezes Bastos (1990) propõe que a pontaria dos *tenotat* (reclusos), que vão à frente do grupo na guerra, é treinada no processo de objetivação do real. Esta reflexão me parece útil para pensar no treinamento que os participantes do ritual guarani fazem para tornar leve e flexível o corpo e para se desviar de golpes como uma objetivação do real, como um preparo para a guerra ou para vida.

A comparação do *sondaro* ou *xondaro* com as artes marciais é feita pelos guaranis Mbyá. Seu Arthur Benite, informante de Kátia Dallanhol, afirma que é "uma dança para aprender a lutar, uma preparação pra guerra, um treinamento que os antigos faziam... a mesma coisa que está acontecendo pro branco, agora tem o karatê, tem a capoeira, a mesma coisa" (2002, p. 83).

A guerra dançada, no caso dos guaranis, é feita contra espíritos de doenças como em um mito dos Choctaw, grupo indígena da América do Norte, recolhido em por volta de 1822, o qual explica a origem dos jogos de bola como introduzidos em uma época de doenças, para deixar os homens em condições de luta em todos os tempos, e as danças introduzidas para preparar as mentes e caráter do povo (LEVINE, 1997, p. 198-199).

Os Nhandeva afirmam que os Kaiová fazem *jeroky* como exército, mas eles, os Nhandeva, não. O mesmo ouvi entre os Kaiová. A forte alteridade entre eles está sempre marcada, e o discurso pacifista aparece aí imputando as características ligadas à agressividade como sendo aspectos do outro. As coreografias do ritual analisado e o uso de metáforas militares para descrever os deuses e seus ajudantes e as performances rituais remetem a características da hierarquia e do poder no xamanismo guarani.

As coreografias kaiová feitas em linha são chamadas *oñesyru*, palavra traduzida por Chamorro como "exibir em fileira os adornos" (1995, p. 164). Os informantes me deram como exemplos de *oñesyrü* o perfilar-se dos raios e a imagem de autoridades em linha numa cerimônia. As formações coreográficas possuem uma ordenação hierárquica e uma organização que lembra formações guerreiras[6].

O reiterado uso do termo "respeito" remete também a uma noção de hierarquia, a qual é vivenciada em regras de etiqueta que ritualizam e revestem de beleza as atividades. No caso dos guaranis a gradação hierárquica se baseia no conceito nativo de poder xamanístico, no sentido que lhe dá Langdon (1996). A autora explora o xamanismo como sistema sociocultural e enfatiza que falar de xamanismo em várias sociedades implica falar de política, de medicina, de organização social e de estética. Como uma das características comuns às formas de xamanismo na etnologia brasileira, Langdon aponta a presença de um "conceito nativo de poder xamânico, ligado ao sistema de energia global" (1996, p. 27).

No caso do xamã guarani, os atributos que caracterizam seu poder são os atributos do dono ou do zelador do Sol, de quem recebe o conhecimento. Os guaranis dizem que fazem o ritual para ouvir os deuses e viver conforme o que ouvem, para não esquecer. A expressão *ñe'ë rendu* usada na letra dos cantos mbyá é traduzida por "obedecer" em Dooley (1982, p. 128), e *rendu* ou *endu* é "ouvir, perceber, experimentar, sentir" (op.cit: 51). Quando se está exortando a que se ouça nos rituais, se está também exortando ao obedecer. O mesmo se pode dizer do *ojapysaka*, presente nas letras kaiová e usado para falar do ritual mbyá. O "ouvir com atenção" ou "não pensar em mais nada" colocado como significados de *ojapysaka*, pelos

[6] Menezes Bastos reconheceu nas formações coreográficas do *Yawari* kamayurá as mesmas disposições empregadas pelos seus antepassados na guerra (1998, p. 5).

Kaiová e pelos Mbyá, respectivamente, denotam um ouvir que é também obedecer, é um ouvir sem questionar.

A reverência presente no ato do *jerojy* é uma entrega a um poder absoluto que emana da sabedoria dos criadores e que é retransmitida pelo xamã. O *jerojy* é comum aos três subgrupos. Trata-se de uma reverência feita diante do altar antes de começar e diante do Sol nascente, ao final das sessões rituais, na qual se dobram os joelhos três vezes. Esta descrição do *jerojy* aparece já no dicionário de Montoya ([1639] 1876, p. 195). Entre os Mbyá *jerojy* é dançar na linguagem sagrada. O radical *jy* aparece em Cadogan com três possibilidades de significado, dois dos quais cito aqui porque talvez expliquem o uso do termo *jerojy* para o ato ritual. Um deles é "resistente, forte, usado com referência a corda e madeira; *Che rapachã ijy*, é forte a corda de meu arco e o outro é cozinhar-se; *kanguïjy ojýmramo oguenoë*, uma vez cozida a *chicha* se tirou do fogo" (1992). O termo *jerojy* pode significar tornar-se forte ou tornar-se cozido. Lembro aqui que este significado é inferido pela etimologia da palavra e que, muitas vezes, o nativo não é consciente da origem dos termos que usa. O forte se explicaria pelo próprio objetivo do ritual, que é o fortalecimento, e o cozinhar-se remeteria ao cozimento que estaria relacionado ao amadurecimento dos seres[7].

As letras falam em reverência ao xamã do Sol, fonte da sabedoria e da luz, mantenedor da vida. O xamã, chefe da família, é a presentificação do xamã maior no contexto do ritual e também no cotidiano. No entanto, este respeito e esta reverência não excluem a alegria, muito pelo contrário. Através do embelezamento e do peito erguido os participantes do ritual tentam domesticar os monstros e apaziguar a raiva. Cadogan sugere que a etimologia da palavra *jeroky,* usada para designar o ritual, vem de *ky*: terno (terno de ternura), de cuja raiz também se origina o termo *mongy*: enfeitar-se, embelezar-se o que remete ao estabelecimento de uma relação entre *jeroky* e embelezamento, rejuvenescimento (1959, p. 97). Os dois gêneros do ritual são feitos para obter alegria, um mais especializado em invocar e receber, e outro mais especializado em vencer os obstáculos.

O próprio *jeroky* tem como um dos seus motivos o afastar a agressividade. A agressividade é o primeiro afeto que aparece no mito de criação e que causa a disrupção, o sair em caminhada do primeiro pai, ou *ramõi*, avô. No mito de criação guarani a mãe duvida do que o pai falou a respeito de já ter colhido os frutos da roça, ao que este reage ficando brabo e caminhando, indo embora. Ela vai atrás grávida do Sol. Neste e em vários momentos

[7] Chamorro, etnografando o ritual de furação dos lábios Kaiová, refere-se à bebedeira dos meninos para que suas carnes não fiquem cozidas (*ojy*) no momento de fazer o furo (1995, p. 112). Lagrou mostra como o ritual de iniciação kaxinawa é um cozimento ou remodelagem ritual das crianças (1998, p. 327).

dos mitos a maneira de percorrer o caminho e reencontrar-se com o marido ou com os pais é cantando e dançando.

Sobre a atividade guerreira parakanã, Carlos Fausto afirma que, das variadas causas que podiam pôr em movimento um bando guerreiro, a que mais se destacou nas narrativas por ele coletadas foi "a idéia de um enfurecimento, de uma raiva particular e determinada, sem a qual não haveria motivação subjetiva" (1997, p. 173). Percebe-se a raiva como motivo tanto da guerra, no caso parakanã, quanto do abandono e conseqüente caminhar, no caso guarani.

O caminho do *jeroky* é muito perigoso, há onças espreitando. O dançarino tem que ser atento e flexível, ágil para defender-se, esquivar-se dos ataques. O caminho é perigoso, para percorrê-lo tem-se que estar atento e respeitoso. Se os participantes não estiverem com sua atenção voltada para o que estão fazendo correm o risco de ficarem perdidos no caminho, e nesta condição a pessoa fica suscetível a doenças.

Beaudet, tratando da música wayãpi, credita à origem não-humana das músicas a sua carga de risco. Pergunta-se, então, por que dançam os Wayãpi, por que correm estes riscos? Seria o silêncio um risco maior? Pergunta ele, ainda, se o risco não seria ele mesmo um valor, um valor que funda a cultura wayãpi. O autor interpreta estas músicas e danças como participantes de uma estética do perigo, o que "nos remete ao *ethos* guerreiro que deu nome a este povo, como deu uma razão de viver a todos os Tupi-Guarani" (1997, p. 147, tradução minha).

No esforço de elaborar uma teoria da guerra ameríndia, Carlos Fausto comenta que na guerra "primitiva" as formas são transicionais e híbridas, o que torna difícil o uso de tipologias forjadas na subdisciplina "antropologia da guerra". O autor classifica, no entanto, como um "'evento guerreiro'" todo e qualquer encontro entre grupos indígenas que se percebem como inimigos e que resulte em violência física, independente da dimensão desses grupos ou da amplitude da violência" (1997, p. 173).

Os guaranis não têm hoje "evento guerreiro" conforme classificado por Carlos Fausto, mas mantêm o treinamento cotidiano como se estivessem na iminência de tê-lo. Considero válidas para os guaranis a consideração deste autor de que os rituais guerreiros sul-americanos são generativos em sentido amplo, atuando na produção social das pessoas (1997, p. 214).

Ao cantar e "dançar a guerra" nestes rituais os guaranis estão aperfeiçoando seus corpos em agilidade e defesa, embelezando-se, alegrando-se e, conseqüentemente, fortalecendo-se, ao mesmo tempo em que agradam aos demiurgos objetivando a continuidade da manutenção das condições de vida saudável na Terra. A música, tanto no mito quanto no ritual, proporciona transformações, ativação dos atributos de resplandecência e radiância,

deslocamentos e comunicação com divindades e seres espirituais. Os cantos e as danças nos rituais diários atuam justamente neste sentido, trazem a presença e a interação aos corpos e, com isto, a alegria, a saúde e a beleza.

Referências bibliográficas

ATTALI, Jacques. *Noise***:** the political economy of music. Translation Brian Massumi.. Minneapolis: University of Minnnesota Press, 1985 [1977]. (Theory and History of Literature, 16).

BEAUDET, Jean. *Souffles d´Amazonie*. Nanterre: Société d´Ethnologie, 1997.
CADOGAN, León. Cómo interpretan los Chiripá (Avá Guaraní) la Danza Ritual. *Revista de Antropologia/USP*. VII: 65-99. São Paulo. 1959.

_____. *Ywyra ñe'ery***:** fluye del árbol la palabra. Asunción: CEPAG, 1971.

_____. *Diccionario Mbya-guaraní castellano*. Asunción: CEPAG, 1992.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu ñe'ëngatu***:** palabras que la historia no podría olvidar. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos/Comin, 1995.

CHASE-SARDI, Miguel. *El precio de la sangre*. Asunción: CEADUC, 1992.

DALLANHOL, Kátia Maria. *Jeroky, jerojÿ***:** por uma antropologia da música entre os Mbyá-Guarani do Morro dos Cavalos. 2002. Dissertação de Mestrado. Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC. Florianópolis.

D'HARCOURT, R; D'HARCOURT, M. *La música de los incas y sus supervivencias*. Lima: Oxy, 1990 [1925].

FAUSTO, Carlos. *A dialética da predação e familiarização entre os Parakanã da Amazônia oriental***:** por uma teoria da guerra ameríndia. 1997. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Museu Nacional. Rio de Janeiro.

FELD, Steven. *Sound and sentiment*: birds, weeping, poetics and song in Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

GUASCH, Antonio & ORTIZ, Diego. *Diccionario castellano-guaraní, guaraní-castellano*. Asunción: CEPAG, 1996.

LADEIRA, Maria Inês. *O caminhar sob a luz***:** o território Mbya à beira do oceano. 1992. Dissertação de Mestrado em Antropologia. PUC. São Paulo.

LANGDON, Jean. Introdução: Xamanismo – velhas e novas perspectivas. In: LANGDON, E. J. (Org.). *Xamanismo no Brasil***:** novas perspectivas. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

LEVINE, Victoria Lindsay. Music, myth, and medicine in the Choctaw Indian ballgame. In: SULLIVAN, Lawrence (Ed.). *Enchanting powers***:** music in the world´s religions. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

MAUSS, Marcel. A prece. In: OLIVEIRA, R. C. de (Org.). *Antropologia:* Marcel Mauss. São Paulo: Ática, 1979 (1990). p. 102–146.

MENDÍVIL, Julio. Sobre el morfema quechua *huay* y su relación con el concepto de música en la cultura andina. *Revista del Instituto Superior de Música 6***.** 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José. *A Festa da Jaguatirica*: uma partitura crítico-interpretativa. 1990. Tese de Doutorado em Antropologia Social. FFLCH- USP, São Paulo.

MONTARDO, Deise Lucy O. Escutar, sentir e saber: aspectos do xamanismo Guarani. III RAM – REUNIÃO DE ANTROPOLOGIA DO MERCOSUL. Posadas: 1999.(mimeo).

_____. *Através do mbaraka:* Música e xamanismo guarani. Tese de doutorado em Antropologia Social, FFLCH/USP, São Paulo. 2002.

MONTOYA, Antonio Ruiz. *Tesoro de la lengua guaraní.* [1639] Reed. Julio Platzmann. Leipzig: B.G. Teubner,1876.

MÜLLER, Regina. O corpo em movimento e o espaço coreográfico: antropologia estética e análise do discurso no estudo de representações sensíveis. In: NIEMEYER, Ana M. & GODOI, Emília (Orgs.) *Além dos territórios.* Campinas: Mercado das Letras, 1998.

NIMUENDAJU, Curt Unkel. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani.* São Paulo: Hucitec / EDUSP, 1987[1914].

PERASSO, José A. Ava Guyra Kambi (Notas sobre la etnografía de los Ava-Kue Chiripa Del Paraguay Oriental). Asunción: Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, 1986.

THOMAS DE ALMEIDA, Rubem F. *O projeto Kaiova-Ñandeva***:** uma experiência de etnodesenvolvimento junto aos Guarani-Kaiova e Guarani-Ñandeva contemporâneos do Mato Grosso do Sul. 1991. Dissertação de Mestrado em Antropologia. Museu Nacional. Rio de Janeiro.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté, os deuses canibais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

EDUCAÇÃO MUSICAL E CONTEXTOS SOCIOCULTURAIS URBANOS: DOIS PROJETOS SOCIAIS NAS CIDADES DE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO

Magali Oliveira KIeber
makleber@sercomtel.com.br

Resumo: O tema dessa pesquisa aborda a prática da educação musical desenvolvida em projetos de base comunitária, institucionalizados no âmbito do Terceiro Setor como Organizações Não Governamentais - ONGS. A pesquisa encontra-se na fase de coleta e pré-análise dos dados e o campo empírico localiza-se em dois cenários urbanos distintos, tratando-se de dois projetos sociais desenvolvidos por ONGS: Associação Meninos do Morumbi, São Paulo, capital e o Projeto Villa-Lobinhos, Rio de Janeiro, vinculado à ONG Viva Rio. Ambos os Projetos Sociais têm como eixo comum o objetivo de congregar, através da música, jovens adolescentes, atingidos pela desigualdade social, em situação de exclusão ou restrição ao acesso de bens materiais e simbólicos, essenciais à construção de uma existência digna. A partir das questões que instigam esta pesquisa, busca-se a compreensão de como se configuram esses espaços de prática de educação musical, destacando os processos de ensino e aprendizagem musical, ou seja, como é o processo pedagógico-musical que se instaura nessas ONGS; que padrões culturais estão sendo valorizados no âmbito desta prática musical e como isso influencia na seleção do conhecimento musical a ser trabalhado. Esta pesquisa busca desvelar como se constroem, a partir dos processos de ensino e de aprendizagem musicais, os significados, o sentido do fazer musical na vida dos adolescentes a partir de suas condições de vida cotidiana associados aos valores simbólicos presentes nas suas respectivas culturas. A metodologia utilizada tem a abordagem qualitativa, na forma de dois Estudos de Caso e os referenciais teóricos estão apoiados nos pressupostos de autores que vêem a prática musical como fator estruturante e estruturado nos processos socioculturais, em que os valores simbólicos dos respectivos indivíduos e grupos são determinantes na construção de suas identidades.

O tema desse projeto de pesquisa aborda a prática da educação musical desenvolvida em projetos de base comunitária, institucionalizados no âmbito do Terceiro Setor como Organizações Não Governamentais (ONGs). O Terceiro Setor[1] tem se apresentado como a dimensão da sociedade em que se proliferam os movimentos sociais organizados, ONGs e projetos sociais onde se observa uma significativa oferta de práticas musicais ligadas ao resgate de jovens adolescentes em situação de exclusão. No Brasil, é um fenômeno das três últimas décadas que vem se configurando mediante movimentos sociais de diversas naturezas os quais canalizam recursos, vivenciam experiências e elaboram conhecimentos. Segundo

[1] A denominação Terceiro Setor refere-se à Sociedade Civil Organizada e o termo faz contraponto com o Estado, considerado o Primeiro Setor e o Mercado considerado o Segundo Setor.

Fernandes (2002) este protagonismo dos cidadãos "determina uma nova experiência de democracia no cotidiano, um novo padrão de atuação aos governos e novas formas de parceria entre Sociedade Civil, Estado e Mercado" (www.rits.org.br/idac.br/, capturado em 20/11/2002).

O termo organização não governamental ou ONG[2] cobre uma variedade de organizações muito diferentes, que emergem dos movimentos sociais e cuja atuação transita pelas mais diversas áreas: assistência social, educação, cultura, meio-ambiente, comunicação, ciência e tecnologia, geração e renda de trabalho. O resgate da dignidade humana e o exercício da cidadania plena são objetivos primordiais expressos nas justificativas desses movimentos sociais (FERNANDES, 2002; KISIL, 1997).

Os movimentos sociais são abordados, neste trabalho, a partir de uma visão crítica que reconhece a diversidade e a fragmentação desse cenário. Segundo Castillo (2002) "um novo modelo de articulação social está como base dos fenômeno de emergência do terceiro setor... uma nova matriz [de] desenho social, ou seja, as grandes instituições que sustentam as sociedades redefinem papéis e espaços de ação, produzindo-se superposições, contradições, convergências, que assinalam novas tendências" (CASTILLO, 2002, p. 2).

Assim, os movimentos sociais são tratados aqui, a partir do que a teoria social vem denominando por "novos movimentos sociais" encarados como "instituições politizantes da sociedade civil" que redefine fronteiras, desafiam códigos culturais predominantes sobre bases simbólicas. Essas formulações conferem aos novos movimentos sociais a capacidade de produzir novos significados e novas formas de vida e ação social (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996, p.502).

O campo empírico da pesquisa se circunscreve nos dois projetos já mencionados, que serão aqui denominados de cenário 1 – Projeto Meninos do Morumbi e 2 Projeto Villa Lobinhos, considerando o necessário recorte na múltipla dimensão em que apresentam os projetos sociais em música. Dessa forma o *design* metodológico dessa pesquisa se alinha com um trabalho que se propõe a ir para o campo prevendo que novas questões se levantarão, inclusive para revigorar a teoria dentro da área específica (STAKE, 1995; MERRIAM, 1998). A opção será por uma abordagem sociocultural, uma vez que o tema relaciona o ensino e a

[2] Segundo Rivera: "El concepto de ONG fué utilizado por vez primera en el año de 1950, en la Organización de las Naciones Unidas, para referirse a organizaciones internacionales, de carácter permanente y constituídas por particulares (de diferentes países) con objetivos no lucrativos. Una de las características centrales de estas organizaciones fué su autonomía e independencia respecto de los gobiernos de los países, su constitución no fué consecuencia de tratados intergubernamentales, sino más bien producto de la labor de intermediación y cooperación internacional. Cfr. ONU. *Carta de las Naciones Unidas para la Cooperación y el Desarrollo, 1950.* ONU, Nueva York, 1978.

aprendizagem musicais com a dinâmica de grupos sociais urbanos, suas estruturas materiais e simbólicas e, conseqüentemente, com a construção de suas identidades.

INSERÇÃO NO CAMPO

A inserção nos dois cenários da pesquisa já foi iniciada mediante visitas, observação direta e registros em áudio e vídeo. Em um primeiro momento, em 2002 e 2003, foram realizados, em ambos os Projetos, contatos propiciaram entrevistas com os coordenadores dos Projetos, professores, funcionários, jovens adolescentes freqüentadores dos mesmos e pais que estavam presentes no momento das visitas realizadas. O principal objetivo desses primeiros contatos foi o de conhecer a macro estrutura das ONGs que possibilitasse uma descrição elaborada a partir das minhas impressões e, ainda, saber se os coordenadores dos respectivos projetos aceitariam a presença de uma pesquisadora, para realizar um trabalho acadêmico-institucional. As minhas primeiras inserções no campo me possibilitaram um exercício de natureza prática e conceitual que me apontaram caminhos a serem trilhados e providências a serem tomadas na etapa da coleta de dados, a qual se encontra a pesquisa nesse momento (julho/2004). A seguir teço breves considerações sobre os Projetos observados.

CENÁRIO 1 - PROJETO MENINOS DO MORUMBI

O contato com este Projeto ocorreu no ano de 2000, por meio de um programa na TV Cultura de SP, quando assisti a uma apresentação de um grupo de jovens, cantando e tocando instrumentos de percussão, coordenado pelo músico Flávio Pimenta. Fiquei interessada em conhecer o trabalho, como educadora musical e, quando decidi pelo tema da pesquisa de doutoramento, busquei estabelecer um contato com a coordenação do mesmo. A primeira visita, em 2002, foi registrada no caderno de campo, em áudio e em fotos. Tive, então, a possibilidade de conversar mais delongadamente com o Flávio que me contou algumas coisas sobre o Projeto. Sobre sua concepção de como abordar o jovem que participa do Projeto destaca-se:

> O nosso ideal é nós possamos ser uma ponte social e cultural, que possa conduzi-los a um futuro, sucesso, que eles possam exatamente... voltar a sonhar. Porque são crianças de uma comunidade de favela, vivem o dia-a-dia; tudo tem que ser substantivo, é aquilo p'ra hoje, é a busca imediata do prazer; não [tem] médio prazo, longo prazo; quer dizer, não acreditam que é possível. Às vezes, aqui é o primeiro lugar onde eles dão conta de alguma coisa sozinhos. (FLÁVIO PIMENTA, entrevista em 06nov 2003).

Sua fala enfatiza que o Projeto tem como premissa a busca por um alto padrão tanto do contexto material (espaço físico, equipamentos) como das atividades ali desenvolvidas. Isso, segundo ele, tem dado destaque ao Projeto através do resultado na vida dos jovens que ali freqüentam e, também, nas apresentações da Banda[3]. Ele destacou *"muitas vezes é a primeira vez que eles são acreditados, são aplaudidos em show; esse ano foram para a Inglaterra, o ano passado foram duas vezes para a Europa, tocaram na Euro Disney"*. Segundo ele, as ações do Projeto que têm possibilitado conexões interinstitucionais e sociais vem permitindo o encaminhamento, para a escola, daqueles jovens que estão à margem do ensino regular. Ressalta que *"... mais rico é que vê os meninos se transformarem; você pega um menino fora da escola, doentinho, sem perspectiva, muitas vezes no meio da drogas; daí você vê ele entrar pra escola"*. Para ele, o compromisso do Projeto com a formação dos jovens está calcado no prazer de aprender e no sentimento de pertencimento que os jovens desenvolvem ao participar do Projeto.

Sobre a possibilidade de eu realizar a pesquisa tendo o Projeto como um dos campos empíricos, tive um pronto aceite por parte da coordenação. Percebi uma abertura para a academia sob a perspectiva de que poderá ser "*muito rico, uma forma de ter uma avaliação de que vem da universidade. Um olhar avaliando e ao mesmo tempo, acrescentado e ampliando o nosso olhar; ao que nos fazemos aqui no dia a dia"* como colocou Ligia Pimenta, coordenadora de projetos. Esclareceu um pouco mais sobre as atividades multidisciplinares desenvolvidas a partir de um programa que visa à educação para valores e sobre o papel da música enquanto eixo condutor do Projeto:

> Importa criar um contexto onde, através, da música ele possa aprender outras coisas: aprender sobre si mesmo, sobre outros, sobre a convivência, sobre o respeito e também aprender a habilidade específica de tocar... É uma forma de sensibilizá-lo para o conhecimento. Mas o conhecimento vai além. E tem todo esse contexto aprende-se e se circula neste circuito muito dinâmico e prazeroso, com muita potência. (LIGIA PIMENTA, entrevista em 03/12/02).

Esta posição aponta para uma concepção que reconhece as práticas musicais como forma de se estabelecer dinâmica integradora considerando a dimensão subjetiva e

[3] A Banda Show é o grupo formado pelos jovens do Projeto e o "show do grupo artístico Meninos do Morumbi é o produto das oficinas de canto dança e percussão do qual participam mais de mil crianças e adolescentes moradores de comunidades carentes da cidade de São Paulo...A percussão abrilhanta as canções e as coreografias através dos mais contagiantes ritmos brasileiros, como o jongo, o maracatu, o funk, o samba-enredo, o samba-de-roda, o maxixe, a marcha-rancho, o axé, a salsa, o aguerê, o maculelê etc... A banda apresenta-se desde 1996 e somente no ano 2000 realizou mais de 100 shows, dos quais 23 na Inglaterra. Em 2001, já realizou mais de 40 apresentações, sendo 6 na Europa (França e Inglaterra)". www.meninosdomorumbi capturado em 05 de setembro de 2003.

intersubjetiva presente nas relações socioculturais. Sobre a expansão do Projeto, Ligia informou que a demanda é de 200 a 250 novos integrantes por mês. Na recepção dos novos, segundo ela, a Banda toca acolhendo os interessados e os novos pais e, por duas semanas, eles participam de workshops em todas as atividades do Projeto para depois se matricularem nas modalidades opcionais, sendo que a percussão e a dança são obrigatórias. Ao final dessa visita fui conversar com o Flávio e disse-lhe que estava feliz por poder realizar a pesquisa lá. E ele me disse: "*Se você não nos abandonar nós também não vamos te abandonar*" (FLAVIO PIMENTA, entrevista 06/11/03) . Foi muito bom ouvir isso. A sensação foi como estar em um ritual de passagem para ser aceita em um grupo. Esse episódio foi um exercício estimulante para a coleta de dados que está planejada para o segundo semestre de 2004.

CENÁRIO 2 - PROJETO VILLA LOBINHOS

O contato com este Projeto deu-se por meio de uma reportagem veiculada pela Folha de São Paulo de 22 junho de 2001. Chamou-me atenção o espaço nobre e farto do segundo caderno, reservado para temática de Projetos Sociais envolvendo atividades artísticas. A matéria apresentava vários projetos com suas características, fotos e depoimentos dos participantes. Dentre estes projetos destacava-se o Projeto villa Lobinhos, com o depoimento do coordenador, o violonista Turíbio Santos. A partir dessa reportagem, estabeleci um contato com o

Meu primeiro contato direto com as atividades e alguns dos monitores do Projeto se deu em 22 de janeiro de 2003 por ocasião do IV Encontro de jovens Instrumentistas, promovido pelo Projeto e realizado no Museu Villa Lobos, em Botafogo, bairro da zona sul do Rio de Janeiro. Uma segunda inserção, nesse Projeto, me permitiu um contato com o diretor do Projeto, professor Turíbio e tivemos uma longa conversa. Seu minucioso relato descreveu o início do trabalho que viria a se tornar o Projeto Villa Lobinhos:

> Esse movimento foi uma solicitação aqui da Comunidade Dona Marta, no Morro Dona Marta em 1986. Eram as preparações do centenário de Heitor Villa-Lobos, fomos consultados se nos poderíamos ajudar a fazer uma escola de música pra crianças carentes ali do morro, pras crianças de baixa renda e fizemos uma tentativa. Eu comecei essa experiência com alunos meus de violão, da UNIRIO...então eu procurei alunos meus que tivessem também saído de comunidades pobres e que no curso de licenciatura, não só eram professores de violão, mas também eram pedagogos, então preparei esses garotos nas seguintes bases: pra instalar uma escola no Dona Marta, a gente precisava centrar instrumento fáceis, de custo... pobre no sentido material, quer dizer ricos no sentido, violão, flauta-doce e percussão e aí concentramos nisso, nesses instrumentos. Os professores eram esses garotos

> da UNIRIO...formandos e vinham também de comunidades extremamente pobres dos subúrbios do Rio de Janeiro e eles concordaram em dar essas aulas. No começo quem financiava era o próprio Museu [Villa Lobos]. Numa etapa posterior do projeto, por exemplo, os garotos foram se formando, então você tem o exemplo do Rodrigo Belchior, do Fábio do violoncelo, o Luiz Cláudio Silva do trombone e do violão e quando eles foram crescendo como músicos, nós adotamos eles como monitores, então esses professores foram se retirando devagarzinho, os professores da UNIRIO, entende? E os garotos foram assumindo esse lugar. Na medida que os garotos foram assumindo esse lugar, eu fui procurando outros patrocínios para que a gente pudesse pagar bem aos garotos. (TURÍBIO SANTOS, entrevista em 02/06/03).

O depoimento de Turíbio, além de propiciar um perspectiva histórica sobre o Projeto, catalisa questões sobre o embricamentos dos movimentos sociais e os espaços sociais e culturais se constituindo como "instituições politizantes da sociedade civil" as quais redefinem as fronteiras da política institucional (OUTHWAITE e BOTTOMORE, 1996, p. 502). A fala de Fábio corrobora com o depoimento de Turíbio:

> Falar desses projetos sociais é interessante porque eles se identificam completamente com a minha própria história de vida. Eu sou um rapaz que nasci e fui criado no Morro da Dona Marta, uma favela que fica aqui mesmo pertinho no Bairro de Botafogo e desde de criança, por influência dos meus tios etc, eu sempre gostei muito de música, todos eles tocavam violão, tocavam violão de ouvido, nenhum havia estudado música e eu sempre acalentava aquele sonho de me tornar músico ou pelo menos tocar algum tipo de instrumento, até realizar um sonho, uma satisfação própria, né? (FÁBIO ALMEIDA, entrevista em 30/05/03).

O depoimento de Rodrigo relata fatos que revela como o Projeto tem uma ligação afetiva e histórica com sua vida, a exemplo da fala de Fábio:

> Eu comecei a estudar música numa comunidade onde morava, comunidade da Dona Marta no Botafogo e eu, na época, tinha um amigo que me chamava muito para essa escola de música...E eu nunca, nunca quis ir, sabe, por que eu tinha um problema, eu trabalhava de madrugada, eu trabalhava das 2 às 8 da manhã...meu padrasto estava desempregado e eu aos 13 anos de idade fui entregar jornal para ajudar a família, minha mãe não trabalhava, meus irmãos todos pequenos. Aí, um belo dia o Luiz Cláudio me venceu de tanto insistir e eu fui lá e gostei muito... Nunca tinha ouvido o som da flauta...Eu tinha dezesseis anos e [tive] a experiência de musicalização...da escolinha de música da Dona Marta...tive que queimar várias etapas, aprendendo direto para flauta transversa, direto para teoria, tudo junto e é um pouco complicado. Mas eu estudei bastante, eu aprendi rápido, tive bons professores e passei a tocar depois em grupos em concerto didáticos junto com outros meninos e adorei tocar flauta, adorei conhecer a música e... aí logo depois, nós que éramos alunos daquela escolinha da Dona Marta passamos a ser monitores...

Esses três depoimentos evidenciam perspectivas diferentes sobre um fenômeno que narram como se constitui o Projeto Villa Lobinhos e que contribuem para a recriação de um passado recente imerso nas memórias de cada um deles e permeado por suas histórias de vida. Interessa aqui,

> entender os mecanismos que criaram esse passado construído, para a partir daí pensar na visão do narrador do passado, buscando inclusive, num segundo momento, o entendimento analítico-histórico dos fatos acontecidos. Essas versões variam, inclusive, dentro das próprias narrações da história de vida, pois cada contar da história é único, já que marcada pelo presente do narrar, que varia, e pela memória, que é mutável" (NEVES, et all, 2002).[4]

Ao cruzar as falas de Rodrigo, Turíbio e Fábio, pude começar a tecer uma perspectiva histórica do Projeto a partir dos três depoimentos. Como os esses projetos são configurações recentes, suas histórias ainda estão nas narrativas de seus atores, o que traz significativa carga de subjetividade. Ao alinhar dados das três falas alguns eixos sobre a constituição histórica do Projeto puderam refletir um caráter mais objetivo. Uma das convergências sobre a história do Projeto é que sua origem reporta-se ao ano de 1986, mediante uma solicitação da Comunidade do Morro Dona Marta.

Esses depoimentos dão pistas, a serem depuradas no decorrer desse trabalho, para além do significado pessoal e subjetivo na participação da construção de projetos dessa natureza. Como argumentam Shepherd & Wicke (1997) emergem as dimensões sociais, políticas e ideológicas imersas no mosaico social onde a música não pode ser vista e analisada como algo fora da noção de sociedade, à parte das formas simbólicas e culturais manifestadas pelas pessoas. Emergem, ainda, aspectos do afeto e significado na cultura que, só podem ser acessados por meio de entendimentos das características específicas das práticas musicais como uma forma cultural: seus sons. É preciso entender seu lugar, dos sons e suas articulações, na cultura (SHEPHERD e WICKE, 1997, p. 34).

Nessa etapa, no Projeto Villa Lobinhos priorizei construir uma relação de confiança com os sujeitos da pesquisa e me tornar familiar no contexto. A cada dia, minha aproximação com o contexto foi me dando mais liberdade para abordar as pessoas quer fosse com a câmera ou gravador colhendo depoimentos e entrevistas, quer fosse mediante uma conversa informal no pátio. Esse procedimento me permitiu uma maior clareza para fazer o recorte do foco na coleta de dados que se circunscreveu na escolha dos sete alunos formandos de 2004 como sujeitos da pesquisa e cuja coleta ocorreu entre março e junho de 2004.

---

[4] www.revsitatemalivre.com capturado em 09 set 2003.

Rodrigo, meu mais importante informante do Projeto Villa Lobinhos, ao me relatar e confidenciar fatos da vida do Morro Santa Marta, estabeleceu um processo de cumplicidade em suas preocupações com os alunos e alunas do Projeto o que me remeteu ao pensamento de Cuesta Benjumea (2003, p. 4) *"Desta forma, o pesquisador passa a ser também um ator no processo de construção do conhecimento, fruto de sua investigação.* Esta autora destaca que nesta ótica o pesquisador se torna um instrumento, um veículo para obter dados e compreender a experiência do outro e, encontrará desafios que deverá converter em oportunidades desenvolver o estudo. Ainda, o pesquisador qualitativo é descrito como um bricoleur, para indicar que investigar é um ato criativo em que seleciona materiais e cria seu estudo (Denzin y Lincoln apud Cuesta Benjumea, 2003). Como afirma Ray (2003, p. 147) "Dado que somos seres humanos, é possível compreender como é ser um ser humano". A reflexão vista dessa forma, implica que investigar não é aplicar simples procedimentos ou seguir indicações teóricas, mas é um ato interpretativo, produto da interação com o mundo social. Ser um sujeito situado significa compreender melhor certos fenômenos humanos. Esta é uma perspectiva reflexiva de uma pesquisa qualitativa. Assim, o pesquisador ocupa uma posição e observa 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. Assim, o pesquisador não está acima do mundo social que estuda, mas imerso nele, seja por familiaridade ou estranhamento, conhecimento ou desconhecimento, comprometimento ou não comprometimento. Não há neutralidade.

Os dados coletados, ainda em processo de organização, me deram pistas de como re-elaborar questões que me levem a aprofundar o entendimento da natureza desse contexto e, conseqüentemente, as interações que ali acontecem. Das observações surgiram várias questões que deverão ser aprofundadas no decorrer da pesquisa, como as formas disciplinares explícitas e tácitas estabelecidas na dinâmica das relações sociais e refletidas nos processos didático-pedagógico e artístico. O estudo sobre o repertório predominante nas práticas pedagógicas e nas apresentações será abordado, considerando sua relação com padrões socioculturais que se refletem na dinâmica das práticas musicais presentes no cotidiano dos alunos. A utilização da oralidade e do processo de imitação como recurso didático-pedagógico, contrapondo-se ao valor da leitura musical como algo que confere o status de "ser músico", serão abordados enquanto paradigmas historicamente construídos e relacionados com processos pedagógico-musicais e com a construção de identidades musicais.

Outro ponto a ser considerado é a dinâmica na estrutura da comunicação entre as ONGs e os projetos sociais invocando a figura da rede, cujo desenho tende a ocupar lugar

preponderante no imaginário da sociedade pós-industrial. Este conceito será abordado como um componente importante na dinâmica de um relacionamento horizontal enfatizando sua natureza democrática, aberta e emancipatória. E, ainda, seu caráter fortemente interdisciplinar, ancorados em perspectivas filiadas às várias correntes do chamado pensamento sistêmico e às teorias da complexidade. Assim, a presente pesquisa se ancora na reflexão sobre papel da música no processo politizado dos movimentos e projetos sociais em ONGs, imersos na emergente e complexa dimensão do Terceiro Setor.

Referências bibliográficas

ASONG, Sergio Alarcón G. Perspectivas de las Organizaciones No Gubernamentales. II ENCUENTRO DE LA RED LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN DEL TERCER SECTOR (ISTAR) *Hacia un desarrollo con ciudadanía.* Santiago do Chile, 23-24 de setembro de 1999. 32 p. www.rits.org.br capturado em 29 ago 2003.

BLACKING, John. The biology of music-making. In: MYERS, Helen (Ed.) *Ethnomusicology*: an introduction. New York: Macmillan Press, 1992. p. 301-314.

DEL BEN, Luciana. A delimitação da educação musical como área de conhecimento: contribuições de uma investigação junto a três professoras de música do Ensino Fundamental. In: *Em Pauta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul v.12 n.18/19 abril/novembro 2001 p.65-93.

FERNANDES, Rubens. 2002, www.rits.org.br/idac.br/, capturado em 20/11/2002.

IOSCHPE, Evelyn (Org.). *3º Setor*: desenvolvimento nacional sustentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1997.

KISIL, Marcos. Organização social e desenvolvimento sustentável: projetos de base comunitária. In: *Desenvolvimento nacional sustentado.* Rio de Janeiro: Paz e Terra , 1997, p. 131-55.

KLEBER, Magali O. O Terceiro Setor e Projetos Sociais em Música. In: *Revista Eletrônica do Terceiro Setor.* www.rets.rits.org.br/pontodevista , capturado em 09/05/2003.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. Trad. Jusamara Souza. *Em Pauta*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 11, n.16/17 – abril/novembro 2000, p. 50-75.

LUCAS, Maria Elizabeth. *Pontos para uma escritura etnográfica.* Texto produzido para Seminário de Dissertação/CPG Música/UFRGS, Porto Alegre, 1998.

LÜDKE, M., ANDRÉ, M.E.D. *Pesquisa em educação***:** abordagens qualitativas. Sao Paulo: EPU, 1986.

MERRIAM, Sharan B. *Qualitative research and case study applications in education.* San Francisco: Jossey-Bass Publisher, 1998

NOVAES, Regina, PORTO, Marta, HENRIQUES, Ricardo. Juventude, cultura e cidadania. Rio de Janeiro: *Comunicações do ISER.* Ano 21 – Edição especial – 2002.

OUTHWAITE, William, BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do Pensamento Social do Século XX.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

RAY, M. A. La riqueza fenomenología: preocupaciones filosóficas, teóricas y metodológicas. In J. M. Morse (Ed.), *Asuntos críticos en los métodos de investigación cualitativa.* Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia, 2003, p. 139-159.

SANCHES, Liliana Rivera. Del discurso de la participación a la realidad. ¿Qué significa participar? ONGs trabajando con gobiernos locales en México. II ENCUENTRO DE LA RED LATINOAMERICANA Y DEL CARIBE DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN DEL TERCER SECTOR (ISTAR) *"Hacia un desarrollo con ciudadanía"*. Santiago do Chile, 23-24 de setembro de 1999. 32 p. www.rits.org.br 29 ago 2003.

SOUZA, Jusamara. Contribuições teóricas e metodológicas da Sociologia para a pesquisa em Educação Musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 5., 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: ABEM, 1996. p. 1-39.

_____. Currículo de Música e Cultura Brasileira: mas que concepções de Cultura Brasileira. *Revista da Fundarte,* Montenegro, v.1, n.1, p 22-25, 2001a.

SOUZA, Jusamara (Coord.). Educação musical: um campo dividido, multiplicado, modificado. In: ENCONTRO ANNUAL DA ASSOCIAÇÀO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÀO EM MÚSICA, 13, 2001, Belo Horizonte. *Anais...* Belo horizonte: 2001b
SHEPHERD, John, WIECKE Peter. Music and Cultural Theory. Malden: Polity Press, 1997.

TEIXIERA COELHO. *Dicionário Critico de Política Cultural.* 2. ed. São Paulo: Iluminarias, 1999.

STAKE, Robert E. *The art of case study research.* California: SAGE Publications, Inc., 1995.

EMPRÉSTIMOS ENTRE PESQUISA ETNOMUSICOLÓGICA E EXPERIÊNCIA TEATRAL NA MARÉ (RIO DE JANEIRO- RJ)

Virgínia Barbosa
virgobarbosa@hotmail.com

Resumo: Partindo de duas experiências, uma na área da pesquisa etnomusicológica 'participativa' – da qual a autora participa -- e outra na área de pesquisa teatral, realizadas por "educadores-pesquisadores' (no caso das atrizes), "pesquisadores-educadores" (no caso dos etnomusicológos/as) e jovens das comunidades de Nova Holanda e do Morro do Timbau, ambas localizadas no Complexo da Maré, propomos desenhar uma discussão entre as possibilidades de diálogo entre as pesquisas partindo *da análise das semelhanças e diferenças entre os métodos construídos até o momento*; *dos seus objetivos enquanto pesquisa*, assim como *da possibilidade de colaboração e complementação* entre as duas áreas. Tomamos a *experiência musical* neste contexto -- centrada em memórias que a revelam --como meio de estilização da realidade; delimitação do espaço social; propaganda e disputa de representação, e a *experiência teatral* como um meio através do qual os jovens são incitados a refletir sobre a sua interferência na realidade: a partir do momento que pesquisam a realidade e elaboram um discurso cênico tendo como matéria prima memórias pessoais cujo o tema central são as ***tragédias*** vividas neste espaço social. Eis a questão: Como a música é usada no entorno destas tragédias cotidianas?

Entrando nos campos... Morro do Timbau e Nova Holanda

As dependências do Ceasm são espaços limpos e amplos, nesse aspecto bem diferente das construções onde habitam a maioria das pessoas nesses locais – na Nova Holanda as habitações geralmente são muito pequenas, porém bastante funcionais. O local é povoado de vielas e becos, os *miolos,* como são chamados; O Morro do Timbau devido a altitude do solo tem outra organização espacial das moradias. Existem lá também *miolos* mas não tantos quanto na Nova Holanda. A densidade demográfica do Morro do Timbau é menor que a da Nova Holanda, o espaço ocupado por cada moradia é maior do que as da Nova Holanda.

O espaço do Ceasm através de sua decoração revela o trabalho lá, fundamentalmente, realizado: educação para os crianças, adolescentes e jovens. Estes espaços foram construídos e/ou reformados por moradores da Maré e muito respeitados pelos moradores em geral além de terem respaldo de associações de moradores, fundações, centros de saúde, etc. instituídas por organizações governamentais, Ongs locais e de outras comunidades;

A idéia de observação das possíveis relações entre essas realidades, pesquisa participativa e experiência educativa em teatro e música, surgiu a partir de março de 2004

quando iniciamos os primeiros encontros para a formação de jovens pesquisadores na Maré (Rio de Janeiro), por iniciativa do Laboratório de Etnomusicologia com parceria com o Ceasm. Os jovens foram selecionados em janeiro e fevereiro de 2004, e são ao todo 21 jovens, moradores das comunidades do Morro do Timbau e da Nova Holanda, onde 15 são estudantes secundaristas e 06 são universitários.

Durante seis meses (março a agosto/2004) um grupo de jovens da Nova Holanda e também da Vila do João e Vila Pinheiro (ambas comunidades da Maré também) e as educadoras, Joana Levi e Isabel Penoni, realizaram uma pesquisa sobre as *tragédias locais*, na qual colaborei em momentos estratégicos—em momentos que tínhamos objetivo de desenvolver parceria entre as oficinas de teatro e música[1]. Esse empreendimento e, paralelamente, a realização dos primeiros passos do Projeto Samba e Coexistência, são os motes da experiência empírica no qual está assentado este artigo.

É interessante chamarmos atenção que o espaço voltado para a atividade teatral na Maré habita, supostamente, apenas o âmbito de projetos sociais – conhecemos algumas dessas iniciativas através do jornal "O cidadão" e outras tomamos conhecimento através dos próprios jovens – enquanto a música extrapola essas fronteiras institucionais sendo uma atividade amplamente difundida na Maré, quer no âmbito da produção, quer no do consumo —mas sobretudo esse último.

Por outro lado, a experiência teatral aparece, escassa e unicamente, como um meio através do qual os jovens são incitados a refletir sobre a sua interferência na realidade através do fazer e do pensar artístico – me refiro a maneira como ela é encarada no Ceasm, na oficina de Teatro, do projeto Viver com arte[2].

Dentre algumas atividades referentes a prática teatral na Maré duas são oferecidas pelo Ceasm em parceria com a Secretaria de saúde do município do Rio de Janeiro – os projetos são *Viver com arte* e *Adolescentro*. O Viver com Arte é um projeto que existe há dois anos no Ceasm, na comunidade de Nova Holanda e recebe subsídios do Instituto Ayrton Senna, que tem o objetivo de investir na produção de metodologia em arte (em escala), ou seja, que possa ser difundida socialmente.O Adolescentro tem como 'bandeira' desenvolver *protagonismo juvenil* através do funcionamento de uma *agência de saúde* destinada a

[1] A oficina de música é provida por mim. Nesta oficina - cujo o foco está voltado para uma manipulação sonora em instrumentos de corda – a 'música' também é vista como uma alternativa possível para população que não tem interesse de participar do tráfico; forma de sociabilização e resistência.

[2] Gostaria de deixar claro aqui que esse artigo não propõe uma pesquisa extensiva acerca da circulação desses meios artísticos na Maré, mas um confronto entre duas experiências realizadas neste local.

prevenção de doenças sexualmente transmissíveis cujos agentes e o público alvo são adolescentes e jovens.

Não é nenhuma novidade que a difusão da atividade musical através de seus inúmeros usos tanto no consumo doméstico (cds, vídeos, comerciais de tv, novelas, vídeo games), quanto em eventos populares (shows, festas), educacionais (escolas especializadas e não-especializadas) e religiosos, é superior a difusão de outros campos do conhecimento e/ou saber artístico. O que a primeira vista revela que o uso da música tende a parecer algo naturalizado.

A 'música' como tem surgido em nossos diálogos em torno de eventos, práticas e comportamentos, interpretada aqui como *trabalho acústico* (Araújo, 1993), movimenta um mercado de relações, um verdadeiro câmbio de comportamentos diários, mas na realidade discursiva desses diálogos com os jovens parece ainda negligenciar significados -- não só sintáticos e semânticos, decifrados mais profundamente apenas por *especialistas* (músicos)--, mas também um lado de seu pragmatismo social que é muitas vezes despercebido por ser julgado familiar demais.

No contexto de nossas discussões no projeto *Samba e Coexistência*, a experiência musical**,** centrada a partir das memórias coletivas e individuais, é vista pelos jovens muitas vezes como um meio de estilização (ou esteriotipização) da realidade, é invocada para delimitar o espaço social tais, como os espaços do baile funk – o *Baile da Teixeira* – ou de outras festas populares, tais como *Forró do Parque União,* relacionadas a elementos culturais considerados fortes por alguns núcleos desse eixo de comunitário; é abundante ainda nos domínios da propaganda e da disputa por representação onde aparecem a descrição de velhas figuras estereotipadas identificadas por uma vinculação a um determinado 'gênero musical': o *roqueiro*, o *funkeiro, o pagodeiro, o evangélico*. Constatou-se em algumas dessas discussões que um mesmo ator social da comunidade muitas vezes se identifica com vários estilos e gêneros, embora existam aqueles que se representam mais explicitamente adepto de um determinado conjunto de valores e gostos estritos[3].

No momento, vivemos a dupla experiência de em um projeto, Viver com arte, promover o aprofundamento em questões mais semânticas da música -- onde obviamente esperava-se um tratamento unicamente sintático -- e em outro, no Samba e Coexistência**,** interligar essa dupla face da organização sonora.

[3] Nessa discussão eles se muitas vezes se referiam a si mesmos e a pessoas próximas de seu convívio cotidiano.

O projeto Samba e Coexistência tem ampliado o nosso olhar para detalhes que vão, em um momento além dos limites de um evento-núcleo (um objeto de pesquisa), suscitando questionamentos acerca de uma massa de relações, e fazendo-nos, por outro lado, também colocarmos uma *lupa* sob vários eventos -- em momentos diferentes, por diferentes jovens pesquisadores -- para conhecer-lhe suas peculiaridades.

Perceber as diferenças e semelhanças encontradas na análise do *trabalho acústico* (Araújo, 1993) realizado por um maior número de eventos é um trabalho exaustivo e sem fim, isso não nos é desconhecido. O objetivo dessa pesquisa passa por uma maior conscientização em relação ao significado, nada ingênuo, da produção musical e a possibilidade de 'teorizar sobre a sociedade através da música' (Attali) não apenas através dos versos das canções, mas considerando a música como um conjunto de 'textos' que perpassa vários níveis da escuta (Schaffer) e de relações intrínsecas com diferentes níveis da performance social. Aderindo aos aportes teóricos de Seeger (sobre a Antropologia musical estamos pensando aqui 'a vida social como uma performance' e as performances musicais como práticas que criam aspectos dentro da vida social e da cultura.

Ponderando em torno de um entendimento de *cultura* como uma espécie de repositório de continuidades e/ou unidades de saberes tradicionais e modernos, que inclui e exclui através do processo de apropriação de bens culturais e gostos produzidos pelos atores sociais (Bourdieu,), determinadas ações (comportamentos), carácteres e pensamentos formadores de *normas* ou de *desvios*. Optamos pelo termo *ações* pela possibilidade de fundir sentidos que podem estar presentes tanto numa prática etnográfica quanto numa experiência teatral.

Através da observação de comportamentos sociais pode-se relativizar o porque de determinadas práticas e não simplesmente aceitá-las incitando a mitificação das mesmas. A reprodução social se dá fatalmente através da difusão e consequentemente transformação de mitos locais em mitos globais.

Vejamos agora como as idéias de *mito* e *ação,* tão exaustivamente desenvolvida nos estudos sobre a tragédia grega (Aristóteles, A Poética), se relacionam com o que observamos em relação a rápida naturalização de práticas sociais na Maré. Como os papéis sociais são construídos em torno desses mitos? Como a 'música' muitas vezes é a 'boca' ou o amplificador desses mitos? Ou ao contrário, um desvio em relação a eles?

Música e mito na maré: uma experiência de pesquisa em arte, educação e etnomusicologia

A partir do momento que pesquisávamos 'a realidade' e elaborávamos um discurso cênico cujo o tema central são as *tragédias* vividas neste espaço social, tendo como uma das matérias primas as memórias pessoais, surgiu a necessidade de ampliarmos esse leque e discutirmos o tema de uma maneira mais ampla, que não estivesse relacionado apenas ao que eles já 'conheciam' sobre a realidade do local onde moram, mas ao desvendamento de uma rede de relações mais extensa.

Criando 'Etnometodologias' (dialogando com Prass, Freire, Bourdieu...)

Arte aqui aparece como um 'conjunto de juízos estéticos' que envolve o gosto e sua forma de aquisição na sociedade (Bourdieu), ela é considerada, dessa maneira, ora um meio de representação estética, ora um meio de apreciação de algum tipo de elaboração estética – que podem estar presentes no campo das ciências sociais: Educação e da Etnomusicologia.

Em sua dissertação de mestrado Luciana Prass, estudando o processo de ensino e aprendizado nos Bambas da Orgia aplica o termo "etnometodologia" (Coulon, 1995), visando a interdisciplinarização entre educação e etnomusicologia e para realçar os seus interesses em estudar os *processos*, ao mesmo tempo, cognitivo e cultural de apreensão de práticas musicais, segundo a autora matizados para: "substitui a hipótese sociológica da constância do objeto (estabilidade reificada) pela de *processo*, no sentido de captar as instituições enquanto construções mutantes, constantemente reinventadas" (PRASS, 1998, p. 9).

A idéia de *Processo* geraria então uma 'contramovimentação' criando ao mesmo tempo estabilidade e mudança, ou seja, os "traços de estabilidade da organização social estariam sendo constantemente criados" (PRASS, 1998, p. 9).

Um uso da palavra *processo,* dando a idéia de comportamento -- tão cara a etnomusicologia – é segundo Houaiss (2000): "**ação** continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade; **seguimento**, curso, decurso".

A nossa questão se refere ao processo de produção de conhecimento, através da idéia de *diálogo*, proposta pedagógica de Paulo Freire, que vem sendo construída com os vinte jovens da Maré através de metodologia de pesquisa participativa, onde juntos estamos buscando não apenas produzir um mero banco de dados, mas através da reflexão e do levantamento de questões sobre a música enquanto performance social construirmos juntos um conhecimento que não é fechado mais tão inconcluso quanto o somos. Com diria Paulo Freire, esse processo é em si um ato cognoscente onde: "ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 1970).

Etnografias (de algumas práticas pedagógicas)

Através do ensino de teatro/música pretendeu-se produzir um conhecimento sobre a realidade. Do que se trata esse tipo de conhecimento? Quais as estratégias para obtê-lo?

Joana e Isabel, nesse período, utilizaram algumas estratégias típicas de uma pesquisa etnográfica, como a entrevista e a observação participante, aliadas a recursos específicos da preparação para performance teatral.

O trabalho com a música teve até o momento duas etapas. Na primeira etapa, os jovens compuseram, em quatro grupos – formados por jovens das duas oficinas – composições musicais a partir dos relatos construídos pelos jovens da oficina de teatro. Foram ao todo cinco composições: *Tempo de terror**, *Deram tiro*, *Quando tudo parou**, *A coragem que o matou**, *A vida na real* . (exemplos musicais*)

Numa Segunda etapa, houveram sessões de escuta de canções da música popular que eles relacionavam as cenas[4], além das músicas que eles mesmos compuseram a partir do material produzido na etapa anterior da pesquisa. Realizamos também várias discussões em grupos a partir de desdobramentos dessas audições: trabalharam reflexivamente com textos de jornais, letras de música, composição de cenas.

Os debates e construções de cena foram mediados por dois tipos de questões.

A primeira se referia a um aspecto de uma possível análise do comportamento (Merriam) – aqui encarado como *ação*- a análise do caráter dos personagens[5].

A Segunda questão se referia ao conceito de *pensamento:* "O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dele fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira e outras ...) e ainda o majorar (elevar) e o minorar (depreciar, diminuir) o valor das coisas" (ARISTÓTELES).

1**. material de pesquisa da processo de construção teatral:**

- tragédia no teatro usada como material de reflexão:

[4] Essas músicas que eles selecionaram ao final depois de duas rodadas de discussões: Cara Estranho (los Hermanos); Cara Valente (Maria Rita); Meu Guri (Chico Buarque); Admirável Chip novo (Pitty).

[5] "Personagem: pessoa que é objeto de atenção por suas qualidades, posição social ou por circunstâncias. Etimologia: fr. *personnage* (1250) 'dignatário eclesiástico', (1384) 'pessoa fictícia posta em ação numa obra dramática', (1403) 'cada uma das pessoas que figura numa obra teatral e que deve ser encarnada por um ator, uma atriz', (1422) 'imagem ou estátua que representa uma pessoa', (1461) 'representação teatral de pessoas tiradas da história ou da imaginação', (c1500) 'papel que se representa na vida', (1754) 'personagem que figura numa obra narrativa', der. de *personne* 'pessoa, indivíduo' + suf. -*age*; o fr. *personne* < lat. *persóna,ae* 'máscara de ator, figura', donde, na época cristã, 'face, rosto; papel (no teatro), personagem, personalidade, pessoa, indivíduo'; ver *person(i)"*- (HOUAISS, 2000).

a) memórias pessoais que tem como tema central as tragédias; b) Algumas outras memórias locais relacionadas ao tema da tragédia; c) o estudo das tragédias gregas como material de referência;

Interpondo os campos: do *Musicultura* e do *Viver com arte*

Este artigo, pela sua prematura concepção, talvez seja considerado uma espécie de mediação entre dois campos de atividades, que na realidade realizam diferente busca de conhecimentos. Mas, mas alguns fatores relevantes os fizeram permear-se (não só aqui nesta *escritura*).

Dentre esses fatores os principais foram as estratégias pedagógicas e metodológicas construídas durante a produção de conhecimentos sobre as características da atividade musical na Maré e as estratégias de sociabilização através da música neste local. A aquisição desses conhecimentos não é certa, pelo contrário é bastante incerta, pois significam uma re-visão de realidades sociais mediadas por valores, gostos, pensamentos e comportamentos (ação) cultivados no tempo pelo artifício da memória individual e coletiva. (BRAZ, 2003).

Referências bibliográficas

BRAZ, Cássio Adriano. *A temporalidade como elemento chave nas transformações do trabalho*. Atheneu digital, 4 disponible en: http:// amtalya.uab.es/atheneu/num 4/braz.pdf. 2003.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma baterei de escola de samba*: uma etnografia entre os "bambas da orgia". Dissertação de mestrado. Rio Grande do Sul, 1995.

WALSER, Robert. *Rhythm, rhyme*, 1998.

ARAUJO, Samuel. *Acoustic labour in the timing of everyday life*: a critical contribuition to the history of samba in Rio de Janeiro. University of Illinois at Urbana-Champaign, 1992.

SEEGER, Anthony. *Why suyá sing*: a musical anthropology of an Amazonian people. Cambrigde: Cambridge University Press, 1987.

Anexo

Exercícios

1) O trabalho do grupo será encontrar os personagens existentes nessas 'narrativas' cantadas;
Descrevê-los tentando distanciar-se deles. O critério é evitar se confundir com o que está "pescando" ali.
Caçar os dados que qualificam esse(s) personagem (ns) (qual o caráter dele – que qualidades eles têm? elas são claras? São dúbias?)

2) Primeiro passo, diante do episódio ou episódios que tem em mão, descubram qual a AÇÃO que o move cada episódio. Em seguida, descreva os seus CARACTERES(as qualidades) dos personagens, e por último investigue quais os PENSAMENTOS deles, através do QUE ELES DIZEM.

3) compor ações *que vocês consideram que correspondem aos personagens a partir do trabalho sobre o* caráter (trabalho com as letras de músicas) e sobre o pensamento (trabalho com os jornais). Construa ações a partir desses dois elementos: caráter e pensamento.

ENSINO E APRENDIZADO DO *KOTO* NO BRASIL

Alice Lumi Satomi
lumi@funape.ufpb.br

Resumo: O texto presente destaca um dos aspectos abordados no decorrer do estudo de caso "Dragão confabulando: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para *koto* no Brasil" (Satomi 2004). Trata-se de um trabalho conclusivo do curso em etnomusicologia, na Universidade Federal da Bahia, aprofundando um recorte da pesquisa realizada por Olsen (1983). A observação participante de "papel ativo" (Coulon 1995) ocorreu em vários bairros da cidade de São Paulo, com grupos atrelados à três entidades: AOKB – Associação Okinawa *Kenjin* do Brasil, ABMCJ – Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa e Grupo Miwa. A primeira executa um repertório local, da região de Ryûkyû, e as outras duas são adeptas das escolas Ikuta e Yamada. Sobre a conduta de ensino e aprendizagem, averiguou-se a motivação, as atitudes ideais (Swanwick 1983) e os resultados do fazer musical. Confirmou-se a eficiência e rapidez da apreensão dos elementos musicais através das estratégias de memória aural, do sistema de notação e dos mnemônicos (Toub 1998 e Hughes 1999). Sobre a aplicabilidade, o estudo anotou algumas gravações, de cunho didático, resultantes da interação da comunidade *nikkei* com a sociedade circundante, esboçadas por Kitty Pereira (2000), Tereza de Alencar (1999) e Paulo Tatit/ Sandra Peres (2002). O repertório específico ajudaria a "compreender a diversidade cultural" e a "música como produto social e histórico" (PCN). Outra aplicabilidade seria a utilização do instrumento como uma cítara passível de executar outros tipos de repertórios, desde que a mobilidade dos cavaletes permite acomodações tanto no âmbito modal, quanto no tonal e microtonal.

SITUAÇÃO: PONTO DE PARTIDA, ÂMBITO DA PESQUISA

O ponto de partida do presente artigo é a pesquisa que venho desenvolvendo desde 1996, quando resolvi aprofundar um recorte do artigo seminal "Música Japonesa no Brasil", de Dale Olsen (1983).

Primeiramente, estudei a comunidade okinawana (SATOMI, 1998) e, recentemente, focalizei as escolas de koto[1], em São Paulo (SATOMI, 2004), prosseguindo a pesquisa de campo com as filiais das escolas de Ryûkyû[2] – de âmbito regional – e das escolas Ikuta[3] e Yamada[4], principais correntes vigentes no Japão. Estas últimas estão atreladas a três

[1] Cordofone da família das cítaras longas (*chêng* chinês, *kayakeum* coreano, *dan tranh* vietnamita e *jatag* mongol), tocado com plectros nos dedos polegar, indicador e médio. Usualmente possui treze cordas, estendidas sobre a caixa de ressonância pranchiforme, afinadas através de cavaletes móveis.

[2] Arquipélago ao extremo sul do Japão que engloba a prefeitura de Okinawa e outras ilhas ao sul da prefeitura de Kagoshima.

[3] Escola fundada por Ikuta *Kengyô* – mestre em *koto* habilitado pelo sistema corporativo que profissionalizava os deficientes visuais – no final do século XVII, na região de Kyôtô.

[4] Escola fundada por Yamada *Kengyô*, no final do século XVIII, na região de Kyôto e Osaka.

entidades: AOKB – Associação Okinawa Kenjin do Brasil, que contém o grupo de Preservação (envolvendo 22 pessoas entre professoras e alunas na ativa, que se reúnem na zona leste) e o grupo da Difusão (envolvendo 43 pessoas cuja maioria se reúne em Casa Verde, na zona norte); ABMCJ – Associação Brasileira de Música Clássica Japonesa, sobretudo da zona oeste, integrado pelo grupo Miyagi (24 pessoas), o Grupo Brasil Seiha de Koto (29 alunas e uma professora) e uma ex-professora da Escola Yamada; e Grupo Miwa (17 integrantes, zona sul). A abordagem evidencia os grupos Miyagi e Miwa, simpatizantes da Escola Ikuta, onde pude realizar a "pesquisa participante de papel ativo" (v. COULON, 1995, p. 75).

PROCESSOS: APRENDIZADO POR IMITAÇÃO E ESTRATÉGIAS DO ENSINO

No Japão, como em várias culturas tradicionais do oriente, o aprendiz tinha que morar com o mestre realizando inclusive algumas tarefas domésticas para captar o seu modo de viver, além da técnica e concepção artística (TOUB, 1988). Atualmente, o aprendizado continua submisso à hierarquia, contudo em uma esfera altamente institucionalizada e formal, distante da concepção de vida do mestre.

Em São Paulo, todas as professoras ensinam em suas residências, mas a mais jovem delas, profa. Tamie Kitahara do GSBK, ensina também em domicílio para parte de suas 29 alunas – cuja maioria é *sansei* (netos de japoneses), sete *isei*, uma *nisei* peruana e uma não descendente – em uma atitude missionária, segundo ela mesma revela:

> Sabe, em São Paulo, como tudo fica distante, o trânsito congestionado e é perigoso sair de casa. Então, se eu não resolvesse ir até a casa das alunas, provavelmente, elas não estariam aprendendo a música tradicional. Ensinar, para mim é como uma missão aqui na Terra.

Às vezes, o cenário intimista dos lares muda para um ambiente institucional, mas sem vínculos com a mesma. Semanalmente, a professora Saito, do grupo Miwa, ensina na Escola Shiinomi e Kitahara, na Associação de Música Minyô (folclórica). Quinzenalmente, Saito ensina para os alunos do curso de japonês do templo budista e Ogura, do grupo Miyagi, na Associação da Prefeitura Mie. Mensalmente, Kitahara ensina em Maringá (PR) e anualmente Ogura ensina um pequeno grupo de seis alunos em Belém (PA). São locais onde os alunos costumam freqüentar, caso da escola e do templo, ou perto de sua residência ou trabalho, caso das associações ou residências, sempre visando facilitar o lado do aluno, enquanto na terra de origem, o lado do professor.

O cenário da transmissão em contexto transterritorializado é composto por essa atmosfera acolhedora dos lares, ou mesmo durante o intervalo do chá ou cafezinho dos ambientes institucionais, que possibilita ao aluno absorver a concepção de vida do professor ou dos colegas veteranos tornando-se mais próximo do Japão antigo.

No aprendizado musical prevalece o processo por imitação, adotando o mesmo procedimento da terra de origem. Conforme o depoimento de uma performer de *shamisen* no documentário "Transmissão: aprendizado musical":

> No Japão o aluno ouve, imita e toca junto com o professor. [...] Para aprender a tocar não falamos sobre a estrutura da música. Você apenas toca lado a lado com o seu professor. Diferentemente do professor ocidental que senta ao lado para ouvir você tocar. Para nós professor e aluno tocam ao mesmo tempo, o aluno olha e encontra a conexão com esta arte (TOUB, 1998)

O aluno segue simultaneamente a tablatura e o toque "junto" seria, na realidade, um reflexo de fração de segundo após o professor, em um processo semelhante ao do coralista.

Anotei três estratégias características do ensino de música tradicional no Japão: a repetição seguindo um modelo, a memória aural, os recursos mnemotécnicos.

Na iniciação de crianças e adultos, as professoras procuram ensinar peças do cancioneiro tradicional ou popular, preferencialmente, de conhecimento do aluno, recorrendo à memória aural dele. Se o aluno não conhecer muito desse repertório, a professora procura começar ao menos com a melodia, internacionalmente difundida, como a do "Sakura". Dessa forma, quando a música é conhecida (ou facilmente memorizável), a notação serve mais como referência escrita da memória aural e o aluno vai apreendendo os códigos da tablatura sem necessidade de teorizações. Ainda que o aluno não conheça a escrita literária, a notação musical, que emprega ideogramas e silabários, não oferecerá dificuldades.

Para os primeiros passos, a professora Miriam escreve os ideogramas numéricos, correspondentes às cordas, em uma fita crepe e cola abaixo das cordas. As peças iniciais contêm um âmbito restrito. Por exemplo, a conhecida "Sakura" utiliza apenas sete cordas entre a terceira e nona cordas. A notação rítmica[5] obedece a um arranjo lógico e matemático no sistema de grades, mas o solfejo melódico ou rítmico da professora é que orienta o aluno.

[5] Cada retângulo representa a unidade de tempo onde se insere a notação das cordas ou alturas. Uma semínima é representada por um ideograma, duas colcheias por dois ideogramas e quatro semicolcheias por quatro ideogramas ocupando um retângulo. Valores maiores são complementados por círculos com um ponto no meio. Quando um ideograma que ocupa um retângulo precede um círculo equivale à mínima, dois círculos à mínima pontuada e assim por diante. O círculo vazio representa a pausa de semínima e o triângulo vazio, a pausa de colcheia.

Depois ela passa a solfejar os mnemônicos próprios do instrumento. Observando passagens ritmicamente complicadas para iniciantes, como o valor pontuado, velocidade e efeitos timbrísticos, comprovei a eficácia da estratégia dos mnemônicos que David Hughes assim os advoga:

> Os recursos mnemotécnicos perduram nos sistemas tradicionais de ensino de instrumentos no Japão, Coréia e China [...]. Geralmente as vogais estão relacionadas com os fatores de altura, duração e intensidade enquanto as consoantes refletem aspectos de ataque ou diminuição. Embora possam aparentar certa inconsistência, esses sistemas funcionam bem e realmente são ferramentas de ensino bem melhores do que muitos outros tipos de notação escrita (HUGHES, 1999).

As motivações para o aprendizado variam, dependendo do grau de geração tanto de ascendência quanto de faixa etária. Para os imigrantes (*isei*), o aprendizado representa uma ligação sentimental e nostálgica com a terra natal. Um professor de *shakuhachi* revelou que se não tivesse emigrado para o Brasil, talvez, não teria se interessado em aprender o instrumento. "Lá eu tocava clarinete e só escutava jazz ou música clássica ocidental". Para o descendente de segunda ou terceira geração tocar *koto* significa arte e terapia e para os mais jovens tem um papel prático de reforço no aprendizado do idioma. Como denominador comum constatei a busca pela estabilidade ética, estética e emocional do grupo social envolvido com a música tradicional. Especulando as razões da prática da música tradicional japonesa em contexto transplantado pode ser um eficaz "mecanismo de defesa" ou "gerenciamento do luto" (HASHIMOTO, 1995, p. 31). Os imigrantes reconstroem a terra perdida, no espaço ou no tempo, e os descendentes um mundo "idealizado", livre de contaminações.

APLICABILIDADE EM CONTEXTO TRANSTERRITORIALIZADO

Na década de cinqüenta, o estudo de William Malm observou que: "[...] se fosse injetada a criatividade no ensino musical japonês poderia ser destruída alguma plataforma da música ou da estrutura social, que constitui um importante suporte para o sistema" (MALM, 1959, p. 177).

A preocupação em manter a pureza da música tradicional adquire dimensões redobradas em situação de diáspora. Portanto, ao *insider* da comunidade *nikkei* seria uma ousadia inovar – ao menos, conscientemente – na transmissão da heráldica musical.

A aplicabilidade da transmissão do koto adaptado ao contexto transplantado caberia, portanto ao não nikkei. Este tem procurado o aprendizado do instrumento há bem pouco tempo, geralmente, por instrumentistas, muitos deles, profissionais. Poucos prosseguem em nível de poder repassar o ensino

adiante. No entanto, parcas e tímidas iniciativas tem sucedido na musicalização, enfatizando o sentido de apreciação musical.

Na década de oitenta, a educadora musical Tereza de Alencar já se preocupava em promover a compreensão da "música como produto cultural e histórico" e da "diversidade" cultural, enunciada no *Referencial Curricular Nacional Infantil* (1998, p. 80), exemplificando ao vivo os sons de várias culturas para os seus alunos conhecerem.

> A cultura popular e, especialmente, a música da cultura infantil são ricas em produtos musicais que podemos e devemos trazer para o ambiente de trabalho das creches e pré-escolas. A música da cultura popular brasileira e, por vezes, **de outros países**[6] devem estar presentes (ALENCAR, 2003, p. 94).

Em 1999, a educadora gravou um CD, intitulado *Canto de vários cantos*, demonstrando resultados com a utilização do repertório proposto acima. Para a gravação os próprios alunos sugeriram que se convocasse a performer e regente Kitty Pereira[7], que havia sido convidada anteriormente para ministrar um recital didático de *koto* na Oficina. Gravaram a peça "Sakura", onde os alunos participaram cantando ou tocando ostinatos em instrumentos idiofones e o *koto* propiciou a atmosfera apropriada. A kotoista ainda contribuiu na faixa "Meu limão, meu limoeiro", exemplo musical da "cultura infantil", explorando o *koto* como se fosse uma harpa, reforçando, contudo, a melodia.

Em 2002, surge uma iniciativa mais ampla através dos canais midiáticos. O SESC Ipiranga e a TV SENAC adotaram o projeto "O som é assim", série de espetáculos didáticos direcionados para o público infantil, idealizado por Paulo Tatit e Sandra Peres. O espetáculo inclui a produção musical e performance desses compositores, responsáveis pela temática e elaboração dos arranjos. "Instrumentos orientais" foi o tema da sexta aula do projeto, onde o *koto*, *shakuhachi* e *shamisen* japoneses contracenaram com a *darabukka* árabe, o *sitar* e *tabla* indianos. Kitty Pereira foi primeiramente convidada para executar o *koto* e ela chamou a professora Kitahara para tocar o *shamisen* e Danilo Tomic, outro não *nikkei*, para o *shakuhachi*.

Em 2000, Kitty Perreira produziu um recital, externo à comunidade, onde consta um interessante quodlibet nipo-brasileiro com as canções infantis "Akatombo" [Libélula vermelha] e "Na mão direita", da tradição oral brasileira.

Através desses exemplos despontaram-se três caminhos da aplicabilidade do *koto* na educação musical brasileira: apreciação musical, ilustrando a música como produto social e

---

[6] grifo meu

[7] Fundadora do grupo Mawaca, "grupo de música étnica, que pesquisa a sonoridade vocal de vários povos" (PUCCI, 1998)

histórico através do timbre e repertório étnico; a utilização do *koto* para executar repertório de outros povos, incluindo os locais e nacionais; a sobreposição polifônica dos dois universos.

Por enquanto a aplicabilidade se resume à apreciação, mas defendo aqui que poderia se ampliar para uma forma menos passiva: a utilização do instrumento como se fosse uma harpa, como foi sugerido no arranjo de "Meu limão". O instrumento apresenta uma constituição física bastante simples facilitando a sua construção e, conseqüentemente, a sua aquisição não seria onerosa. A mobilidade dos cavaletes permite acomodações tanto no âmbito modal, tonal e atonal, com possibilidade do instrumento tocar qualquer tipo de repertório.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Tereza. *Canto de vários cantos*. Resultado didático gravado em CD. São Paulo: Teca, Oficina de Música, 1999.

_____. *Música na educação infantil*: propostas para a formação integral da criança. São Paulo: Petrópolis, 2003.

COULON, Alain. *Etnometodologia e educação*. Traduzido por Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

DOCUMENTO DE MÚSICA. In: *Referencial curricular nacional para a educação infantil*, 1998.

HASHIMOTO, Francisco. *Sol Nascente no Brasil*: cultura e mentalidade. Assis: HVF Arte & Cultura, 1995.

HUGHES, David. Common elements in East Asian oral mnemonic systems. In: WORLD CONFERENCE, 35., 1999, Hiroshima. *Abstracts*. Hiroshima: National Committee of ICTM, 1999. p. 57.

MALM, William P.. *Japanese music and musical instruments*. Rutland, Tokyo: Charles Tuttle, 1959. p. 177.

OLSEN, Dale. Japanese music in Brazil. *Asian Music*, , ano 14, n. 1, p. 111-31, 1983.

PUCCI, Magda et alli. *Mawaca*. MCK 013. São Paulo: MCD World Music, 1998.

SATOMI, Alice Lumi. Dragão confabulando...: etnicidade, ideologia e herança cultural através da música para koto no Brasil. Tese em etnomusicologia. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2004.

_____. "As Gotas de chuva do telhado...": música de Ryûkyû em São Paulo". Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1998.

SWANWICK, Keith. Some observations on research and music education. *International Journal of Music Education*, Londres, ano 1, n. 1, p. 195-204, 1983.

TOUB, Martin. Transmission: learning music. Vídeo da série *Explorando o Mundo da Música*. Wesleyan: Educational Film Center & Pacific Street Films, 1996.

ESCOLA DE SAMBA "EMBAIXADA COPA LORD", FLORIANÓPOLIS: ENSINO E APRENDIZAGEM MUSICAL NA BATERIA

Áurea Demaria Silva
aureademaria@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é resultado de uma experiência de pesquisa realizada nos ensaios da bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord, durante o carnaval de 2002, em Florianópolis. A pesquisa objetivou, através da observação das práticas musicais deste grupo, compreender os processos de ensino e aprendizagem de música no contexto de preparação do carnaval. Nesse sentido, o trabalho enfoca as estratégias utilizadas pelos mestres de bateria e "batuqueiros" para a transmissão de conhecimentos musicais, considerando: a) os processos de criação musical dos "breques" e das "levadas", isto é, do arranjo do samba; b) a importância do gestual, oralidade e imitação na construção de saberes musicais durante os ensaios da bateria. Para realizar tal interpretação, dialoguei com a etnografia realizada por Prass (1998), que procurou desvelar aspectos da pedagogia nativa na escola de samba. Junto a este, acrescento os trabalhos de Araújo (1992), Goldwasser (1975), Leopoldi (1977) e Sodré (1998) que são fundamentais às discussões sobre o samba e enfatizam a importância das escolas na construção da identidade e resistência da cultura negra em nossa sociedade. Para entender os processos de ensino e aprendizagem busquei uma aproximação e convívio com a bateria da escola, utilizando técnicas etnográficas: observação participante, entrevistas livres, semi-estruturadas, gravações em áudio, vídeo e fotografia. O trabalho de campo foi realizado entre dezembro de 2001 a maio de 2002, nos ensaios e festas da escola. Desta pesquisa resultou meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

O presente trabalho é resultado de uma experiência de pesquisa realizada nos ensaios da bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord, durante o carnaval de 2002, em Florianópolis. A pesquisa objetivou, através da observação das práticas musicais deste grupo, compreender os processos de ensino e aprendizagem de música no contexto de preparação do carnaval. Nesse sentido, o trabalho enfoca as estratégias utilizadas pelos mestres de bateria e "batuqueiros" para a transmissão de conhecimentos musicais, considerando: a) o ensino e aprendizagem dos "breques" e das "levadas", isto é, do arranjo do samba enredo; b) a importância do gestual, oralidade e imitação na construção de saberes musicais durante os ensaios da bateria. Para realizar tal interpretação, dialoguei com a etnografia realizada por Prass (1998), que procurou desvelar aspectos da pedagogia nativa na escola de samba. Junto a este, acrescento os trabalhos de Small (1997) e Dantas (2001) pelas discussões acerca das vivências musicais em espaços não institucionais onde ocorrem práticas musicais. Para

entender os processos de ensino e aprendizagem busquei uma aproximação e convívio com a bateria da escola, utilizando técnicas etnográficas: observação participante, entrevistas livres, semi-estruturadas, gravações em áudio, vídeo e fotografia. O trabalho de campo foi realizado entre dezembro de 2001 a maio de 2002, nos ensaios e festas da escola. Desta pesquisa resultou meu trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Introdução

O presente trabalho é resultado de uma experiência de pesquisa realizada nos ensaios da bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord, durante o carnaval de 2002, em Florianópolis. A pesquisa objetivou, através da observação das práticas musicais deste grupo, compreender os processos de ensino e aprendizagem de música no contexto de preparação do carnaval. Nesse sentido, o trabalho enfoca as estratégias utilizadas pelos mestres de bateria e "batuqueiros" para a transmissão de conhecimentos musicais, considerando o ensino e aprendizagem dos "breques" e das "levadas", isto é, do arranjo do samba enredo e a importância do gestual, oralidade e imitação na construção de saberes musicais durante os ensaios da bateria.

Para realizar tal interpretação, esta pesquisa dialoga principalmente com os trabalhos de Prass (1998) e Dantas (2001), que refletem as particularidades das práticas musicais em espaços não formais como o ambiente da escola de samba[1]. Além disso, busquei relacionar o fazer musical da bateria da escola de samba com o conceito de música proposto por Small (1997) [2]. Por entender a performance[3] como atividade central da vivência musical, Small propõe que a palavra música seja transformada no verbo "musicar". Assim, nos aproximamos mais da idéia de música como algo que acontece nas pessoas enquanto elas estão tocando. As pessoas presentes em um ensaio de escola de samba – ou qualquer momento de performance – cantam e dançam, em uma atitude de participação, junto com os músicos que estão atuando.

[1] "Saberes Musicais em uma bateria de escola de samba" (PRASS, 1998) e "O tamborim e seus devires na linguagem dos sambas de enredo" (DANTAS, 2001).

[2] Para este autor, o significado da palavra música está mais relacionado com a atuação musical do que com as obras musicais. Ele afirma que a música não existe se não há performance, contrariando o pensamento ocidental da música erudita, que atribui maior importância às obras musicais, colocando em segundo plano a performance vivenciada pelos músicos.

[3] Neste caso, o conceito de performance não está relacionado à exibição de técnica ou virtuosidade, mas sim a um encontro onde pessoas vão cantar, tocar, ouvir, dançar e compartilhar de um momento musical (SMALL, 1997, p. 5).

Quer dizer, todos estão atuando, partilhando da vivência musical, e afirmando a música como uma prática social (SMALL, 1997).

O cenário da pesquisa: a escola, a bateria, os ensaios

A Embaixada Copa Lord foi fundada no ano de 1955, por sambistas que freqüentavam o Morro da Caixa, uma das localidades pertencentes ao Morro da Cruz, no centro de Florianópolis. A sede da escola fica localizada na comunidade do Mont Serrat, também no Morro da Cruz, atualmente identificada como a comunidade da Copa Lord. A escola tem como símbolos uma carta de baralho (Às de Copas), uma cartola, uma bengala e um par de luvas brancas. As cores da escola são amarela, vermelha e branca.

A bateria tinha cerca de cento e cinqüenta componentes e era coordenada por dois mestres de bateria: Tico e Carlos Alberto (Carlão). A idade dos integrantes da bateria durante o carnaval de 2002 variou entre quatorze (idade mínima permitida) até sessenta anos. Os mestres de bateria tinham ambos vinte e nove anos. Os instrumentos de percussão utilizados na bateria foram: surdo (de primeira, segunda e terceira), repinique, tarol, chocalho e tamborim. Acompanhavam a bateria cinco "puxadores"[4] do samba, duas "pastoras"[5] um violão de sete cordas, um cavaquinho e às vezes uma cuíca (que era amplificada). Observou-se que os integrantes da bateria vinham de vários bairros da cidade, mas grande parte residia na comunidade do Mont Serrat ou em outras regiões próximas do Morro da Caixa. A maior parte dos integrantes da bateria era de origem negra, inclusive os mestres de bateria.

Os ensaios da bateria aconteceram, na sua maioria, no Largo da Alfândega, espaço que fica entre o Mercado Público e o prédio da antiga Alfândega, no centro da cidade[6]. Para a realização do ensaio, era necessária uma estrutura de equipamentos e de pessoas, que ia muito além da bateria. Não existia um palco fixo para os puxadores do samba e os outros instrumentistas de cordas (violão, cavaquinho), de modo que a estrutura física era montada e desmontada todos os dias.

Os ensaios aconteciam de segunda à sexta feira, geralmente a partir das nove horas da noite, finalizando pouco antes da meia noite. Por volta das sete horas da noite, já começava o movimento dos integrantes das escolas, e também daqueles que iam para assistir aos ensaios. Este movimento aumentava gradativamente até o início do ensaio. Além da Copa Lord, outros dois grupos ensaiavam na Praça da Alfândega, no mesmo horário. A escola de

[4] Puxadores: são os homens que cantam o samba no ensaio e no desfile.
[5] Pastoras: são as mulheres que cantam o samba no ensaio e no desfile.
[6] Ver Figura 1 em anexo.

samba Protegidos da Princesa ensaiava em frente ao prédio da Alfândega, e o bloco Rastafari, atrás deste mesmo prédio. Nem todas as atividades da bateria aconteceram na Alfândega. Os ensaios técnicos foram realizados na passarela do samba "Nego Querido".

Procedimentos metodológicos

Considerando o ambiente da escola de samba – ensaios, festas, reuniões e demais atividades – como o campo principal para coleta de dados, foram utilizadas as seguintes técnicas etnográficas: observação participante e entrevistas semi-estruturadas. Também foram realizadas gravações em áudio e vídeo, com a finalidade de fazer um registro visual e sonoro dos ensaios.

O objetivo da minha participação nos ensaios foi tentar observar, no comportamento das pessoas ali presentes, aspectos que ajudassem a entender o processo de ensino e aprendizagem dos instrumentos da bateria. Para tanto, seria necessário um convívio intenso com os integrantes da bateria da Copa Lord, participando de todos os seus momentos de encontro. Este convívio intenso se deu através do meu ingresso na bateria da escola, o que caracterizou a observação participante.

Tocar na bateria foi fundamental para a pesquisa, pois pude acompanhar mais de perto a rotina dos ensaios e o processo de aprendizagem pelo qual passavam os "batuqueiros"[7] da Copa Lord. Além disso, o meu próprio processo de aprendizagem dos instrumentos de percussão contribuiu muito na tentativa de responder à questão central que mobilizou esta pesquisa: como as pessoas aprendem a tocar os instrumentos na bateria da escola?

Para obter dados mais aprofundados sobre o que pensavam os batuqueiros da Copa Lord, realizei entrevistas semi-estruturadas[8] durante as observações na bateria. O roteiro elaborado para as entrevistas contemplava os seguintes tópicos: nome; idade; como se aproximou da escola de samba/carnaval; como ingressou na bateria; há quanto tempo participa da bateria; qual/quais instrumentos toca na bateria; como/com quem aprendeu a tocar os instrumentos da bateria; como acha que as outras pessoas fazem para aprender a tocar os instrumentos; qual o instrumento mais difícil da bateria; o que acha mais importante no momento do ensaio; como se sente no momento do ensaio. O roteiro elaborado para a

[7] Batuqueiros: termo utilizado pelos mestres de bateria para designar os instrumentistas participantes deste grupo.

[8] As entrevistas com os batuqueiros foram realizadas ao longo do período de ensaios. Aconteceram sempre no Largo da Alfândega e antes do início dos ensaios, no momento de preparação do local do ensaio. A entrevista com os mestres da bateria aconteceu após a realização do desfile (maio de 2002) na casa do mestre Carlão.

entrevista com os mestres, além dos tópicos citados acima continha questões relacionadas à composição do arranjo do samba enredo e às etapas de organização e condução do ensaio.

As estratégias de ensino e aprendizagem musical na Embaixada Copa Lord

No primeiro ensaio da bateria, os mestres mostraram aos batuqueiros a levada[9] de cada instrumento, isto é, mostraram o papel que cada um teria no conjunto. Neste dia, ensinaram a levada do tarol, do surdo e do repinique. Eles tocavam e os batuqueiros observavam e depois repetiam.

Após o ensino do tarol passou-se para o surdo – de primeira, segunda e terceira. Porém, o ensino dos surdos não ocorreu separadamente. Os batuqueiros que tocavam o surdo entraram tocando junto com os batuqueiros do tarol e, uma vez tocando juntos, não se tocava mais separadamente. Quando os mestres precisavam retomar a levada do tarol, sempre pediam para que alguns batuqueiros participassem tocando surdo e repinique.

Neste momento notei que a levada de um instrumento ajudava na aprendizagem do outro, de modo que uma levada precisava da outra para fazer sentido. No trecho abaixo, Dantas (2001) argumenta que a diversidade de instrumentos e timbres presente na bateria de escola de samba é fundamental para o enriquecimento do processo de aprendizagem musical:

> A polirritmia presente na bateria torna rica a experiência do ritmista. Um arranjo para uma bateria de escola de samba é organizado a partir da superposição das batidas dos naipes de instrumentos, de forma a se ter uma polifonia rítmica. Isso proporciona ao ritmista o contato com outros naipes, com seus timbres diferenciados [...] com as diferentes acentuações [...] com os improvisos [...]. A imersão nessa paisagem sonora faz com que se desenvolva a musicalidade do ritmista, no que tange à escuta vertical, à concentração e à execução (DANTAS, 2001, p. 22).

O ensino dos breques[10] ocorreu também no primeiro ensaio da bateria. Na verdade, este foi o momento de aprender o samba enredo em si, uma vez que os mestres mostraram como as levadas se encaixavam na música e em qual lugar da letra do samba apareceriam os breques. Os mestres tinham uma estratégia para o ensino dos breques, que foi observada por mim e depois confirmada na entrevista que fiz com eles. No momento da aprendizagem a

[9] Levada: padrão rítmico básico em um determinado estilo musical. Ver os padrões rítmicos básicos executados pela bateria da Copa Lord na figura 2 em anexo.

[10] Breques: são ritmos diferentes do padrão básico que ao serem executados durante o samba enredo exercem uma espécie de contraste. São denominados muitas vezes de "paradinhas". Ao longo do samba enredo da Copa Lord eram realizados dois breques. Ver os breques executados pela Copa Lord nas Figuras 3 e 4 em anexo.

primeira coisa a fazer era ouvir, e isto fica claro na fala do mestre Carlão: “nós vamos fazer o breque e essa galera que já tá ligada vai passá pra vocês e vocês vão só prestar atenção no que a galera vai fazer. Não tem pressa, vamos fazer cinco, seis, sete, oito, dez vezes, até devagarzinho todo mundo aprender” (Gravação em vídeo, 08/01/2002).

Essa “galera que já estava ligada” no breque era formada por batuqueiros da comunidade que participavam de uma espécie de equipe de apoio dos mestres. Eram mais ou menos cinco ou seis pessoas que aprenderam o breque anteriormente, para chegar no ensaio e tocar para os outros. A composição deste grupo contemplava todos os naipes de instrumentos da bateria, para que os batuqueiros ouvissem todas as levadas ao mesmo tempo, com exceção do tamborim.

Os mestres tinham a preocupação de que as pessoas entendessem como se fazia cada breque corretamente, então insistiam para que os batuqueiros ouvissem primeiro. Na primeira execução do samba, participaram apenas os mestres e a “galera que já estava ligada”, acompanhados dos puxadores, cavaquinho e violão. Os batuqueiros, enquanto ouviam a bateria, não conseguiam se conter e esperar para aprender os breques. Tentavam de alguma forma acompanhar a música que estava acontecendo. Mas os mestres, para garantir que os toques saíssem de acordo com a vontade deles, chamavam a atenção dos batuqueiros, pedindo para que eles ouvissem primeiro.

Se em algum momento nos ensaios, os puxadores não estivessem cantando o samba, os mestres sempre cantavam. Nunca deixavam a bateria tocar sem que a música estivesse sendo ouvida. Por isso, além de cantar, os mestres sempre pediam para que os batuqueiros também aprendessem a cantar o samba enredo. Ao observar esses momentos, notei que saber cantar a música era essencial para o aprendizado dos breques.

Em conversas com os batuqueiros e também com os mestres, percebi que estes possuíam suas estratégias para ensinar e, os batuqueiros, suas estratégias para tentar aprender os breques e as levadas. Nem sempre os mestres tinham controle sobre “todos” os processos de ensino aprendizagem que aconteciam nos ensaios.

Além de coordenar, organizar os ensaios e cuidar da postura física dos batuqueiros, para os mestres era fundamental saber mostrar a maneira correta de tocar cada instrumento. Segundo os mestres, a demonstração de cada toque só deveria ser feita por eles. O grupo que mostrou o breque para os batuqueiros no primeiro ensaio não estava autorizado a ensinar os toques individualmente dentro da bateria. O papel deste grupo era apenas tocar o breque em conjunto, pois os dois mestres não conseguiriam fazer isto sozinhos.

Observamos, então, dois tipos de estratégias utilizadas pelos mestres para o ensino dentro da bateria. Um deles relativo ao ensino dos breques, onde eles tinham o apoio de alguns batuqueiros para a realização de seu objetivo. E o outro, relativo ao ensino das levadas de cada instrumento, onde somente os mestres deveriam ensinar aos batuqueiros. Neste ensino, eles tinham preocupação de que os toques soassem da maneira correta, como era o caso do tarol (que no início possuía muitas levadas distintas). Por isso, se eles ensinassem, existia uma probabilidade maior de os batuqueiros tocarem a mesma levada.

Por outro lado, os batuqueiros tinham suas maneiras de aprender a tocar os instrumentos. Entre estas maneiras estava presente a figura dos mestres de bateria, como podemos notar no trecho que segue:

> Eu, eu aprendi observando, mas ali eu vejo também que o mestre da bateria ensina alguém a tocar também.
>
> *Pergunta - Ele ensina? Como é que ele faz?*
>
> Ah, ele vai mostrando os toque, e a pessoa vai fazendo, se não conseguiu pegar, ele vai lá e ensina de novo até a pessoa pegar. (Entrevista, 22/01/2002).

Os mestres sempre percebiam quem estava tocando errado no meio da bateria. Aproximavam-se do instrumento de quem estava tocando errado e mostravam novamente a levada. Porém, com a quantidade de batuqueiros os mestres não poderiam ficar muito tempo ensinando uma só pessoa. Então, os batuqueiros tentavam aprender entre si, apenas observando: "aprendi olhando, vendo os outros tocar, pegava o instrumento e ficava treinando. Pelo som dos outros, eu tentava fazer o mesmo som no meu"[11].

Percebe-se que as estratégias de ensino e aprendizagem tinham os gestos, a imitação e a comunicação oral como recursos para a transmissão dos conhecimentos no momento do ensaio. Este tipo de prática já havia sido observado em estudos relativos a escolas de samba (PRASS, 1999; DANTAS, 2001) e também em estudos relativos a atividades musicais em espaços não institucionais (ARROYO, 2000).

Observei a importância dos gestos em vários momentos de ensino e aprendizagem dentro da bateria. Nos momentos de regência, o gesto era utilizado pelos mestres de bateria, no intuito de sinalizar mudanças durante a execução do samba enredo:

> CARLOS - A intenção é...A importância é chamar a atenção deles, dos batuqueiros, e fazer a sinalização na hora da virada, tá tudo no gesto né.

[11] Entrevista, 07/02/2002.

> TICO - É como se fosse um maestro.
>
> CARLOS - Quando nós falamo ali, pô é isso aqui, vamos fazer o breque, eles já tão sabendo se nós levantar a baqueta aqui vai ser o breque, aqui ó, vai embora continua tocando.
>
> TICO - Se nós fizer isso aqui ó, já sabe que é pra parar. Tu sabe agora né. [risos]. É tudo como no gesto, é gesto, nós só fazemos gesto. Às vezes a gente faz um molho no apito, pi, pi, pi. Como o maestro, o maestro faz isso aqui, o maestro pede pra baixar, a orquestra né, baixa, então nós ali, é no mesmo...Só que é diferente, nós não somos maestro né. Somos mestres de bateria.

A bateria, em seu conjunto, só desempenhava uma ação nova se fosse acionada pelos gestos dos mestres de bateria. Os batuqueiros sempre seguiam a indicação do último gesto dos mestres até o surgimento de uma nova indicação para a mudança. Além da regência, ainda havia o gesto realizado pelos mestres no momento da coreografia[12]. O mestre Carlos Alberto se juntava à fila da frente com o braço levantado e iniciava a coreografia junto com os batuqueiros. O gesto indicador da coreografia se expressava com o corpo inteiro.

Os mestres também utilizavam os gestos no ensino dos ritmos utilizados nos breques e nas levadas. Mesmo sem estar com o instrumento na mão, eles faziam o movimento dos braços e reproduziam vocalmente a sonoridade relativa de cada timbre. No caso do tamborim, o mestre Tico executava todo o arranjo apenas com a sua baqueta de regência, também sem utilizar o instrumento.

Na tentativa de aprendizado dos batuqueiros, a imitação era um importante recurso utilizado. O processo de imitar o outro era, na verdade, a imitação do gesto que tocava o instrumento. Era muito comum ver os batuqueiros tocando seu instrumento ao mesmo tempo em que olhavam para quem estava ao lado. Durante o meu aprendizado no tamborim, várias vezes toquei olhando para o lado. Primeiro, para aprender as levadas e depois para conferir se eu estava tocando corretamente, isto é, fazendo o mesmo gesto que os outros. Sobre este aspecto da imitação, Prass afirma que:

> A imitação, muitas vezes ligada à repetição, é um dos recursos principais para o aprendizado, comportando tanto o processo de mostrar por parte dos ensaiadores ou dos ritmistas mais experientes, quanto o de observar com atenção sonora e cineticamente alguém que é tido como modelo (PRASS, 1999, p.14).

[12] A coreografia da bateria da Copa Lord consistia em andar (quer dizer dançar) três passos para frente e depois voltar ao lugar, repetindo este movimento mais ou menos oito vezes. Essa dança era realizada pela bateria inteira.

Os batuqueiros aprendiam por meio desse convívio, durante o período dos ensaios. Mesmo que os mestres tivessem a preocupação de estar mostrando todos os toques, eles não eram os únicos a ensinar. Os batuqueiros aprendiam observando os mestres e também observando outros batuqueiros. Não existia somente um detentor do saber como no ensino institucional de música. O saber está na vivência musical do grupo. Nenhum batuqueiro precisava se colocar na condição de "mestre" para ensinar. Bastava tocar seu instrumento para que os outros pudessem apreciar seus movimentos.

O contexto social da bateria: contribuições para as discussões acerca do ensino e aprendizagem de música

"Eu via o meu pai tocar, que o meu pai também era de escola de samba" [13]

Quando eu perguntava aos batuqueiros, nas entrevistas ou em conversas informais, sobre como tinham aprendido a tocar os instrumentos de percussão, a maioria respondia primeiro que aprendeu sozinho. Depois de conversar um pouco mais é que eles começavam a falar e explicar o que era esse "aprender sozinho". Com isso, percebi que para eles não interessava pensar nisso naquele momento, ou eles nunca pararam para pensar sobre como aprenderam. Saber tocar era algo "natural" para eles de modo que algumas vezes pensei estar fazendo uma pergunta que ali não fazia sentido. Mesmo assim, busquei através deste convívio, entender o que queria dizer "aprender sozinho".

Ao perguntar aos mestres de bateria como aprenderam a tocar os instrumentos não sabiam como explicar detalhadamente. Nas palavras de mestre Carlão: "brincando, batendo, não sei, acho que é um dom"[14]. Mas seu pai tocava tarol e ele conta que desde que era muito pequeno se lembra de ir ver o carnaval com sua mãe.

Percebi que a aproximação dos mestres com o carnaval aconteceu sob forte influência das pessoas da família que, de alguma forma já participavam do carnaval e da escola de samba. Assim como os mestres, os batuqueiros que residem na comunidade também deixavam transparecer em suas falas a influência da família na construção de uma relação com a escola ou com o carnaval, como me disse Marcos[15]:

> Eu, desde quando eu era criança, sempre acompanhava o meu pai, em tudo quanto era lugar que ele ia, referente a Copa Lord, então aprendi a gostar de carnaval quando o meu pai me levava sempre pra vê as alas. [...] Então desde

[13] Eloir em entrevista, 04/02/2002.
[14] Entrevista, 02/05/2002.
[15] Entrevista, 04/02/2002.

> que eu conheço como gente, eu já faço parte do carnaval, por isso que eu amo a Copa Lord, desde o início, eu acho que isso, ser Copa Lord, eu acho que já tem que vim de berço.

Nos ensaios da Copa Lord, podíamos notar a presença representativa das crianças. Nos momentos de intervalo do ensaio, as crianças se aproximavam dos instrumentos e tentavam tocar, imitando os batuqueiros. Isto atenta para um tipo de aprendizado que acontece através do convívio com os familiares. Prass (1998), em seu trabalho também se refere a estes aspectos da aprendizagem quando escreve que "o pessoal quando chega na bateria já 'sabe' tocar porque viu e ouviu quando ainda usava fraldas e vinha para escola no colo da mãe, porque o pai tocava na bateria" (PRASS, 1998, p.142).

"Quando a gente tá ensaiando, a gente sente que tá na avenida[16]*"*

A expectativa em relação ao desfile era uma unanimidade entre os participantes da bateria. As conversas geralmente eram cheias de euforia o que demonstrava uma certa ansiedade quanto à chegada do dia do desfile e a preparação da escola para este evento. Sem dúvida, o dia do ano mais importante para a escola de samba é o dia do desfile. Nas palavras de mestre Tico: "carnaval pra nós é como se fosse uma Copa do Mundo. É melhor do que a Copa do Mundo"[17].

Toda essa euforia em relembrar desfiles dos anos anteriores ou ficar imaginando como será o próximo é sempre muito carregada de emoção. A emoção está diretamente ligada à sensação de estar desfilando na avenida: "O cara sente. Na avenida, né Tico. O que o cara sente na hora do desfile ali é fora do normal, se o cara não tem um controle..."[18].

A vontade de "ganhar o carnaval" fazia com que, além dos mestres, os batuqueiros da Copa Lord também tivessem opiniões a respeito da preparação da bateria para este dia. Quando em entrevista, eu perguntava a opinião deles sobre o ensaio, muitos deles relacionavam diretamente com o desfile[19]:

> Acho que o ensaio pra mim, desde o início, quando começa o ensaio até o final, eu toco sério, eu gosto de seriedade, acho que é um trabalho, se tiver fazendo...se não tiver levando de uma maneira séria aqui, na passarela também não vai levar, então acho que o trabalho começa na seriedade. Se começa sério aqui, vai. Se for um trabalho certo aqui, lá na passarela vai ser também certo.

[16] Edilson em entrevista, 29/01/2002.
[17] Entrevista, 02/05/2002.
[18] Entrevista, 02/05/2002.
[19] Entrevista, 04/02/2002.

Sabendo desta preocupação com o êxito da escola no dia desfile, os batuqueiros, tanto os novos quanto os mais antigos, se empenhavam ainda mais para aprender os breques e o samba enredo. Nas palavras de Júnior, que com quatorze anos já toca todos os instrumentos da bateria, "o ensaio da bateria é um local onde a gente tem que prestar atenção e aprender a batida pra poder sair no carnaval"[20]. Quer dizer, estava claro que para permanecer na bateria e desfilar pela escola, era necessário alcançar um objetivo nada simples: aprender a tocar o samba enredo.

"Livre, bate o tambor[21]*"*

Para ingressar na bateria da Copa Lord, não era necessário comprovar nenhuma habilidade prévia, a não ser a vontade de querer entrar. Conversando com os batuqueiros, nenhum deles mencionou algum tipo de teste quando do seu ingresso na bateria.

Em entrevista, os mestres disseram que não existia nenhum tipo de critério para entrada das pessoas na bateria. Nas palavras de mestre Tico, "fica ali aberto, vai lá e pega o instrumento, mas só tem que fazer o que a gente pede"[22]. Neste trecho, um dos batuqueiros fala sobre a importância de se ter uma oportunidade para ingressar na bateria:

> Eu acho que a pessoa aprende quando ela tem um interesse e a pessoa [...] e o mestre de bateria diz assim "pô, essa pessoa tem um interesse, eu vou dar uma chance pra ele", então aí ela tem mais condições de aprender, por que teve uma chance de tá ali, então quando tu tens uma chance de participar a tua chance é maior de aprender, tu não vais aprender, se tu não vai participar. (ENTREVISTA, 04/02/2002).

"Dar uma chance" mostra que o espaço da bateria é aberto e as pessoas têm a oportunidade de pegar os instrumentos e tentar aprender. Em função desta liberdade, e informalidade, os batuqueiros tinham a possibilidade de experimentar vários instrumentos. Nos ensaios eu percebia que as pessoas mudavam de instrumento, via as mesmas pessoas experimentando instrumentos diferentes. Esta liberdade de poder tocar todos os instrumentos tem muita importância para o processo de ensino e aprendizagem. Em entrevista, os mestres disseram que, quando uma pessoa não está conseguindo tocar determinado instrumento eles oferecem outro. Dessa forma as pessoas podem tentar se adaptar ao instrumento e tem mais uma chance de permanecer na bateria.

---

[20] Entrevista, 17/01/2002.
[21] Trecho do samba enredo da Copa Lord para o carnaval de 2002.
[22] Entrevista, 02/05/2002.

Porém, essa liberdade não quer dizer que qualquer pessoa, mesmo não sabendo tocar, pode permanecer na bateria até o dia do desfile. Esta liberdade quer dizer que as pessoas têm a oportunidade de tentar aprender, durante um determinado tempo. Mas quando começa a se aproximar o dia do desfile, os mestres são obrigados a fazer os cortes, para que a escola não seja prejudicada no dia do desfile.

Conclusões

Este texto procurou apresentar alguns aspectos da vivência musical da bateria escola de samba Embaixada Copa Lord com a intenção de apontar para a existência processos de ensino e aprendizagem de música durante a preparação deste grupo para o desfile de carnaval. Os momentos de ensino e aprendizagem observados expressaram que as formas de se relacionar com a música na bateria são caracterizadas pela oralidade e imitação, sendo que o gestual do corpo tem importância fundamental neste processo. Esse tipo de prática musical, muitas vezes não é valorizado nos espaços institucionais, onde, para o aprendizado da música é necessário o domínio da escrita musical e diversos conhecimentos teóricos que antecedem a vivência musical. Segundo Small,

> A música popular [...] é por sua própria natureza contrária ao espírito da educação formal, e não é de se surpreender que alguns dos melhores músicos tenham chegado ao sucesso sem instrução formal, aprendendo música tocando e imitando outros músicos. Toda a cultura da música popular é avessa ao tipo de padronização na qual são baseados os exames. A música popular não incentiva a imobilidade, o isolamento e a concentração intelectual, mas sim o movimento, o envolvimento do grupo e o êxtase – tudo que é considerado errado na sala de aula (SMALL, 2002, p. 96).

Além disso, no contexto social da escola de samba observamos vários aspectos, que exerceram grandes influências no processo de ensino e aprendizagem como: a) o aprendizado musical de muitos integrantes começou com as famílias que fazem parte da comunidade da escola; b) a expectativa em relação ao dia do desfile; c) uma certa abertura aos iniciantes, pois não existia nenhum teste de aptidão para ingressar na bateria; d) a aproximação e cumplicidade estabelecida entre os integrantes da bateria após longo período de convivência.

Após ter feito a experiência de participar dos ensaios da Copa Lord, consegui entender com mais clareza alguns aspectos da vivência musical dos grupos que possuem práticas musicais "não formais". Sem dúvida, a diferença entre ler sobre estes grupos, e participar de uma vivência musical com eles é muito grande. Confrontar o meu saber musical, com o saber dos batuqueiros da Copa Lord foi algo marcante, que transformou o meu

entendimento sobre o que seria uma atividade musical. Nesse sentido, assim como os trabalhos de Small (1997), Prass (1998), Arroyo (2000) e Dantas (2001), esta pesquisa apresenta aos educadores musicais, outras práticas de ensino e aprendizagem, outras atitudes no modo de se relacionar com a música, diferentes das utilizadas no ensino institucional de música.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. Música popular em um conservatório de música. *Revista da ABEM*, n. 6, p. 59-67, 2001.

_____. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM*, n. 5, p. 13-20, 2000.

DANTAS, Andréa Stewart. O tamborim e seus devires na linguagem dos sambas de enredo. *Revista da ABEM*, n.6, p. 17-33, 2001.

GOLDWASSER, Maria Júlia. *O palácio do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

GONÇALVES, Guilherme; COSTA, Odilon. *O batuque carioca.* Rio de Janeiro: Groove, 2000.

LEOPOLDI, José Sávio. *Escola de samba, ritual e sociedade*. Petrópolis: Vozes, 1977.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba:* uma etnografia entre os "Bambas da Orgia". Porto Alegre: PPG em Música/UFRGS, 1998. (Dissertação de mestrado).

_____. Saberes musicais em uma bateria de escola de samba. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 14, p.5-18, 1999.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval brasileiro:* o vivido e o mito. São Paulo: Brasiliense, 1992.

RIOS, Marialva. Educação musical informal e suas formalidades. *Anais do 4° Encontro Anual da ABEM*, Goiânia, p. 67 – 72, 1995.

SILVA, Áurea Demaria. *Ensino e aprendizagem musical na bateria da escola de samba Embaixada Copa Lord*. Florianópolis: UDESC, 2002. (Trabalho de Conclusão de Curso).

SMALL, Christopher. El musicar: um ritual em el espacio social. *Conferencia pronunciada em el III Congresso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicologia, Benicassim, 25 de mayo de1997.* Disponível em <http.www.sibetrans.com/trans/trans4/small.htm>. Acesso em: 30 ago. 2002.

_____.A música na educação. In: MARTIN, George (Org.). *Fazendo música*: o guia para compor, tocar e gravar. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

STEIN, Marília Raquel Albornoz. Oficinas de música: uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14/15, p.19 – 34, 1998.

TRAMONTE, Cristiana. *A pedagogia das escolas de samba de Florianópolis:* a construção da hegemonia cultural através da organização carnaval. Florianópolis: Centro de Ciências da Educação/UFSC, 1995. (Dissertação de Mestrado).

TRIVIÑOS, Augusto Nibaldo Silva. *Introdução à pesquisa em ciências sociais:* a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

Anexos

Figura 1: Local de ensaio da bateria da Embaixada Copa Lord.



Figura 2: Levadas – padrões rítmicos básicos executados pela bateria da Copa Lord

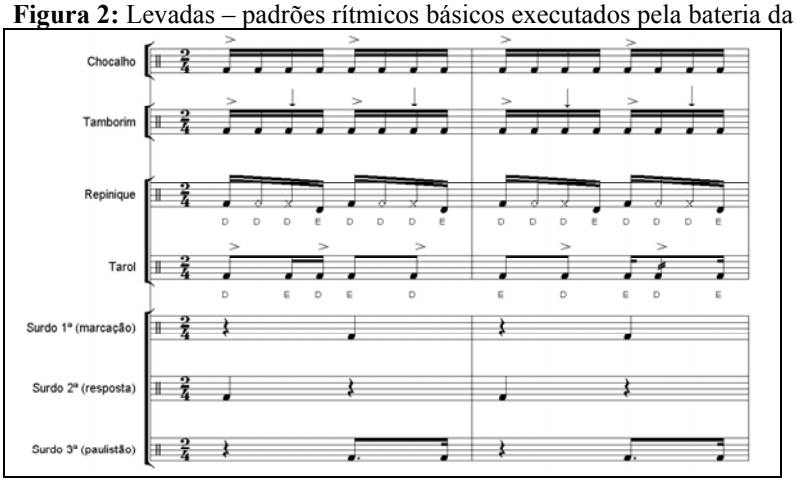


Figura 3: Primeiro breque realizado no samba enredo da Copa Lord

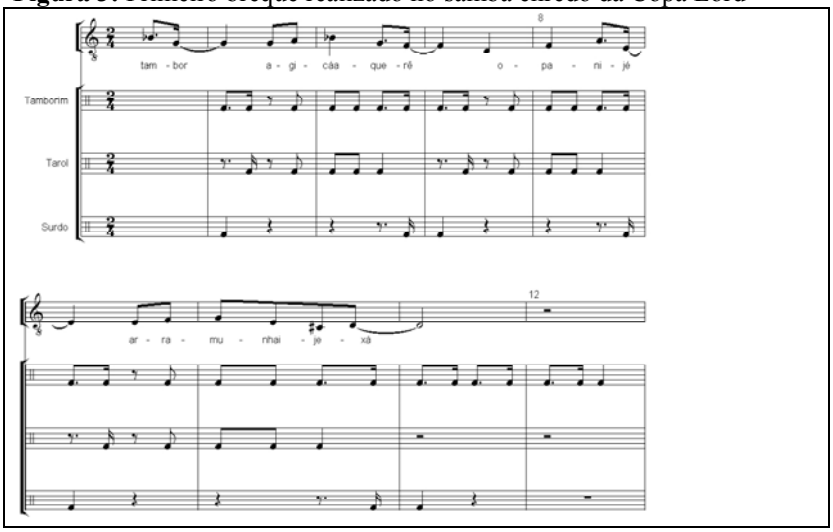
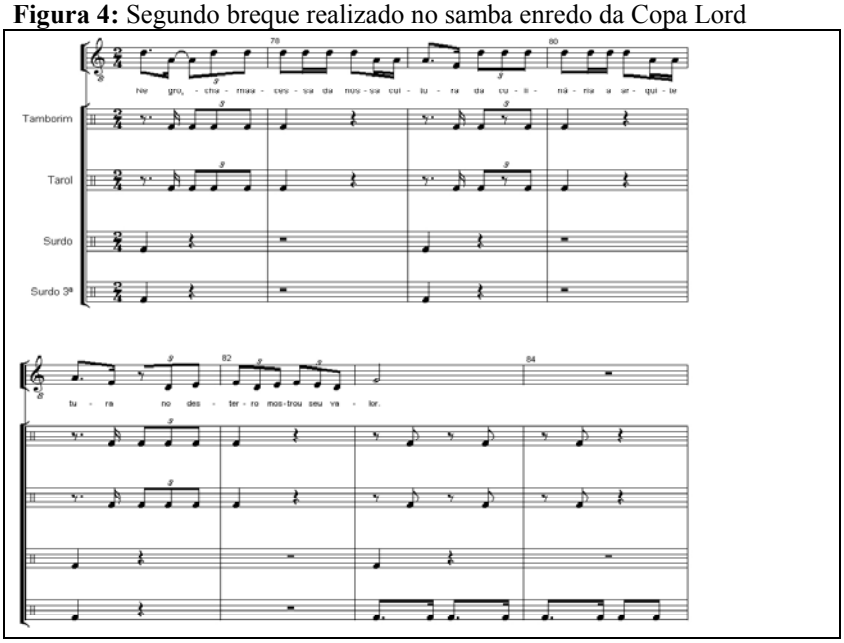


Figura 4: Segundo breque realizado no samba enredo da Copa Lord



ESCUTANDO A CIDADE: MODERNIDADE, BRASILIDADE E MÚSICA POPULAR NO MUNDO DO ENTRETENIMENTO DO RIO DE JANEIRO (1919 – 1937)

Virgínia de Almeida Bessa
vbessa@uol.com.br

Resumo: A pesquisa, que se encontra em andamento, aponta algumas relações entre o processo de urbanização e modernização no Brasil e a música popular produzida e veiculada na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930. Tomamos como objeto central de nossa análise a trajetória do compositor, instrumentista, arranjador e maestro Alfredo Vianna da Rocha Filho, o Pixinguinha, nos diversos meios do entretenimento organizado do Rio de Janeiro em que atou, com ênfase em sua atividade como orquestrador. Nossa hipótese é que os músicos populares brasileiros desenvolveram um novo tipo de escuta, incorporando à sua música novas sonoridades - oriundas do contexto urbano, da música popular produzida em outros países e divulgada através do disco e da edição de partituras, bem como da rítmica de origem africana, presente nos rituais religiosos afro-brasileiros conservados na cidade do Rio de Janeiro do início do século - ao mesmo tempo em que participavam da construção de uma "tradição musical brasileira". Tal escuta faz parte de uma estratégia de sobrevivência - uma vez que possibilita sua participação num novo nicho profissional, aberto ao "trabalhador nacional" - e de inserção social, na medida em que, ao produzir um discurso sobre os "sons da nação", participam das discussões sobre a identidade e a cultura brasileiras.

1. Posição do Problema

Os estudos clássicos sobre a modernidade no Brasil, como bem observou um estudioso da canção popular brasileira[1], têm se concentrado nos grandes projetos (políticos, artísticos, intelectuais, econômicos) que orientaram o processo de modernização do país. O Estado Novo, o Modernismo, o movimento operário e a industrialização de São Paulo, por exemplo, fixaram-se como *grandes temas* da historiografia brasileira, que, nesse sentido, preferiu trabalhar com as falas hegemônicas a se debruçar sobre os discursos fragmentários e polifônicos que as circundam[2]. Assim, durante muito tempo, no âmbito das discussões acadêmicas sobre a modernidade no Brasil, a música popular só recebeu atenção na medida em que esteve atrelada a um desses projetos. É o caso, por exemplo, das investigações sobre a

[1] BARROS, 2001, p. 13.

[2] Mesmo os trabalhos que abordaram a participação das populações marginalizadas na cena política brasileira o fizeram de modo a subordinado a esses "grandes projetos". É o caso, por exemplo, dos estudos que abordaram as manifestações de resistência às propostas modernizantes da elite no Rio de Janeiro, como a revolta da vacina, em 1904 (CARVALHO, 1987).

constituição do samba como "gênero nacional" durante o governo Getúlio Vargas, problema examinado por inúmeros autores[3], ou dos que tratam da relação entre música popular e modernismo[4].

Ao contrário do que ocorreu no campo da chamada "música culta", poucos estudiosos buscaram relacionar a música popular ao próprio advento da modernidade. Alejandro Ulloa observa que grande parte dos autores que tomaram a música do século XX como objeto de estudo não consideraram a música popular urbana produzida na América Latina como "Música Nova", "Música da Modernidade" ou "Música do nosso tempo"[5]. Em parte, esta lacuna se deve ao fato de que tal objeto exige do estudioso a utilização de fontes *impuras*, "porções de uma cultura manipulada pelo mercado a se antepor, subconscientemente, às formas de cultura respeitável, que se louvam na academia" (BARROS, 2001, p.16). Por outro lado, grande parte dos trabalhos acadêmicos que, desde a década de 1960, vêm tomando a música popular como objeto[6] procurou encontrar na música em questão uma certa "pureza", como se ela fosse manifestação da "verdadeira" cultura popular, livre das "influências deletérias" da ordem capitalista, ou mesmo se configurando como *reação* a esta[7]. Nesse sentido, a canção popular das primeiras décadas do século XX seria vista antes como manifestação de uma tradição já consolidada e instrumento de resistência do que como produto, projeto e elemento constitutivo da modernidade.[8]

Em nossa pesquisa, que se encontra em andamento, valendo-nos das recentes contribuições que nos têm oferecido a História da Cultura em geral, e a historiografia referente à música popular brasileira em particular, pretendemos abordar a *percepção do*

---

[3] Para citar apenas os autores que polarizaram as discussões em torno do tema: MATOS, 1982; VIANNA, 1995; PEDRO, 1980; VASCONCELLOS, 1977.

[4] NAVES, 1998; GARDEL, 1996. Um trabalho acadêmico recente discute as relações (e distanciamentos) entre as propostas musicais modernistas, que buscavam "sonoridades brasileiras", e os arranjos para música popular das décadas de 20 e 30 (TEIXEIRA, 2001).

[5] ULLOA, 1998, pp. 23-25. O autor toma como referência as obras *Introdução à música do século XX*, de Eric Salzman; *A Nova Música*, de Aaron Copland, e *Música da Modernidade*, de J. Jota de Moraes.

[6] A utilização da música, erudita ou popular, como objeto de pesquisa em diversos campos do saber (sociologia, semiótica, crítica literária, ciência política, história) nos anos 60, 70 e 80, foi analisada por Arnaldo D. Contier (CONTIER, 1991).

[7] O levantamento e a crítica à bibliografia que caracteriza o músico popular, identificado com a figura do "malandro", como opositor a projetos de dominação, assim como a utilização de letras de música como explicitação de intenções neste sentido, são analisados por Tiago de Melo Gomes em sua dissertação de mestrado (GOMES, 1998).

[8] Os trabalhos que discutem a relação entre canção popular e a "indústria cultural" também buscam comprovar uma certa apropriação e "desvirtuamento" da cultura popular "genuína" pelo mercado. Um dos principais defensores dessa idéia é José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 1998). Mesmo a produção acadêmica, que procura se afastar de juízos de valor, reproduz essa visão maniqueísta. Num estudo sobre a música sertaneja, José de Souza Martins "demonstra, inconscientemente, uma certa 'amargura' em face da produção da música sertaneja inserida na sociedade de consumo e uma certa 'nostalgia' em face do 'desaparecimento' da música caipira..." (CONTIER, 1991, p. 173).

moderno por parte de um grupo específico, ainda que heterogêneo, formado pelos músicos populares do Rio de Janeiro nas décadas de 1920 e 1930, em sua relação com a expansão das atividades ligadas à indústria do entretenimento no país e com as profundas transformações por que passava a sociedade brasileira, bem como os conflitos e contradições que ganharam o rótulo de "impasses da modernização". A partir da trajetória profissional e da obra do compositor, instrumentista, arranjador e maestro Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, procuraremos analisar a maneira pela qual tais atores perceberam a nova realidade que os circundava, bem como os meios que encontraram para se integrar a ela. Tal percepção se traduz, ainda que indiretamente, na constituição de uma nova linguagem musical que aspirava ser a um só tempo "moderna" e "brasileira", e que neste trabalho será examinada, principalmente, através dos arranjos produzidos por Pixinguinha, nas décadas de 1920 e 1930, em alguns dos meios em que atuou: o teatro de revista, o rádio e a indústria fonográfica.

Nossa hipótese é de que os músicos populares brasileiros desenvolveram um novo tipo de *escuta*[9], incorporando à sua música novas sonoridades - oriundas do contexto urbano[10], da música popular produzida em outros países[11] e divulgada através do disco e da edição de partituras, bem como da rítmica de origem africana, presente nos rituais religiosos afro-brasileiros conservados na cidade do Rio de Janeiro do início do século[12] - , ao mesmo tempo em que participavam, conscientemente, da construção de uma "tradição musical brasileira". Tal escuta faz parte de uma estratégia de sobrevivência - uma vez que possibilita sua participação num novo nicho profissional, aberto ao "trabalhador nacional" - e de inserção social, na medida em que, ao produzir um discurso sobre os "sons da nação", participam das discussões sobre a identidade e a cultura brasileiras[13]. Em que medida essa nova escuta foi

---

[9] Se há uma escuta que se configura no momento da audição da obra pelo ouvinte (cf. CONTIER, 1991, p. 151) , há, certamente, uma escuta anterior, do compositor/intérprete, que seleciona entre os ruídos que o circundam, atribuindo-lhe sentido(s), os sons que se articulam em seu discurso musical. Essa seleção não é nem individual (pois se configura no interior de um "imaginário sonoro" socialmente constituído), nem arbitrária (pois se vincula a uma determinada conjuntura histórica), devendo ser compreendida, portanto, não como fruto da genialidade do artista, mas em sua relação com a realidade social da qual faz parte e sobre a qual atua.

[10] As mudanças ocorridas no universo sonoro das grandes cidades nos primeiros anos do século XX são descritas por Jose Geraldo Vinci de Moraes: "As lojas comerciais disputavam palmo a palmo os espaços visuais e sonoros, através de cartazes, luminosos, vitrinas, *jingles*, bandas e música ao vivo. O som das cidades também era formado por buzinas, máquinas industriais, ronco de motores e algazarra de vendedores, que, com suas matracas, apitos, gaitas e quadrinhas, ajudavam a formar uma autêntica polifonia sonora urbana" (MORAES, 1994, p. 68)

[11] Os ritmos norte-americanos como o *ragtime,* o *fox-trot* e o *one-step*, bem como o tango argentino, são alguns exemplos dos gêneros estrangeiros que invadem a cena musical carioca das primeiras décadas do século XX.

[12] Ver MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.

[13] Tiago de Melo Gomes discute de que maneira as discussões sobre o caráter nacional e a suposta existência de uma democracia racial no Brasil, presentes nas obras de Gilberto Freyre, já haviam se generalizado na sociedade brasileira através do teatro de revistas, que, a exemplo de outros produtos da indústria do

aceita e divulgada, e que leitura da sociedade ela implicava são os problemas que propomos enfrentar. Nesse sentido, é menos importante investigar as *origens* dos ruídos e formas de organização sonora incorporados pelos músicos populares, do que os motivos que os tornaram *escutáveis*. Mais do que indagar sobre os aspectos formais[14] dessa nova música, interessa-nos, portanto, estudar seus modos de *recepção*, bem como os aspectos da sociedade brasileira que permitiram sua comercialização e sua preservação (ou esquecimento) na memória social.

2. A escuta como objeto de pesquisa histórica

> Com efeito, existem, na história da música, ouvintes que escreveram sua escuta. São os chamados arranjadores, que me fascinam há muito, muito tempo. O tema de um arranjado no estilo de outro, Ellington por Monk, Bach por Webern, Beethoven por Wagner ... O arranjador (que pode, aliás, ser autor nas horas vagas) não é somente um virtuoso dos estilos: é um músico que sabe escrever uma escuta; que consegue, com qualquer obra, fazê-la soar como [...]. (SZENDY, 2001, p. 23).

Ao contrário do que ocorre com os documentos escritos ou visuais - que, interpretados à luz de um vasto substrato teórico, em que se entrecruzam diversos campos do conhecimento, permitem ao historiador desvendar as formas *discursivas* por meio das quais uma determinada realidade social se *dá a ler* ou a *ver* - , não se estruturaram, ainda, no campo da História, concepções teóricas nem pesquisas documentais que busquem compreender as formas pelas quais uma dada sociedade ou época é *escutada*, ou se *dá a ouvir*.

A *escuta* como fenômeno psicossocial vem sendo estudada por diversas áreas do conhecimento, tais como a acústica, a fenomenologia e a antropologia sonora. Embora datem dos anos 30 as primeiras considerações sociológicas sobre o tema[15], sua problematização - ou o reconhecimento de que ela não se reduz a mera capacidade fisiológica, tampouco se origina num 'vácuo social' - foi formulada com as primeiras experimentações no campo da música concreta e da eletroacústica. *"É possível que tenha sido em ambiente tecnológico que inicialmente se falou em 'pesquisa musical' de forma extensiva. Pesquisa esta que procurava*

---

entretenimento, como a música popular, participava ativamente das discussões mais polêmicas e atuais da sociedade brasileira, expressando a leitura que segmentos das camadas populares faziam da sociedade de então. (GOMES, 2003).

[14] A análise da *linguagem musical* constitui, certamente, uma etapa importante do trabalho, mas apenas na medida em que configura um *meio* para o entendimento das questões que aqui propomos.

[15] O crítico Theodor W. Adorno foi um dos primeiros autores a discutirem a escuta moderna, em trabalhos como "Sobre o jazz" (1936), "Sobre o Caráter Fetichista da Música e a Regressão da Audição" (1938), e "Sobre Música Popular" (1940-41).

apoio justamente na descrição da escuta, na busca de uma compreensão do fazer e do ouvir música"(CAESAR, 2004). O surgimento de novas possibilidades de exploração do som e do ruído, e o conseqüente alargamento do campo da audição, na década de 50, desafiaram o ouvinte a dirigir sua atenção a sons que antes não lhe pareciam *escutáveis*, ou passíveis de serem dotados de sentido num determinado contexto, pondo a nu os limites (ou ampliações) que uma determinada época impõe à forma de ouvir dos indivíduos[16]. Nesse sentido, o que Murray Schafer (1991) denominou "paisagem sonora" poderia, dentro de certos limites, ser compreendido pelo historiador como o substrato a partir do qual se desenvolvem os "imaginários sonoros"[17] de diferentes épocas e sociedades. A partir de que fontes o historiador poderia trazê-los à tona? Quais as relações possíveis entre a(s) *escuta(s)* e seu tempo?

No Brasil, os poucos trabalhos que, direta ou indiretamente, procuraram reconstituir o "imaginário sonoro" de uma determinada época tomaram como objeto de análise a chamada escuta dominante – a dos intelectuais e compositores dotados de um projeto musical[18]. É o caso, por exemplo, dos trabalhos que abordam as pesquisas musicais de Mário de Andrade, em que se propunha uma determinada *escuta* e *aproveitamento* das "sonoridades brasileiras" na composição do que ele denominava "música artística"[19]. A produção musical 'culta' em torno dessas propostas, representada no Brasil pelo trabalho de Villa-Lobos, também foi objeto de inúmeras análises[20]. Mesmo quando se toma a música popular como objeto, é a

---

[16] A relação entre as novas sonoridades propostas pela música contemporânea e historicidade da escuta é estabelecida por Yara Cáznók (CÁZNÓK, 1992). Para entender as formas de recepção – ou audição - da chamada "música nova", a autora traça uma abordagem histórica das diferentes formas de "ouvir" do mundo ocidental, da Idade Média ao século XX.

[17] Entendemos por imaginário o conjunto de percepções, práticas, idéias e anseios que são imagináveis num dado contexto histórico. Trata-se do em última instância, dos limites que uma determinada época ou realidade social impõe ao modo de pensar e de agir dos indivíduos. "Todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar" (BACZKO, 1985, p. 309) - e também, acrescentaríamos, de ver e ouvir.

[18] Nesse sentido, é importante a observação de Arnaldo Contier sobre o estabelecimento de diferentes *escutas,* no plural, em dada(s) realidade(s) social(is): "os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de **escuta** ou **interpretações** – verbalizadas, ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas 'escutas' (conflitantes, ou não) nos decodificadores de sua mensagem, pertencentes às mais diversas sociedades, de acordo com uma perspectiva sincrônica ou diacrônica do tempo histórico" (CONTIER, 1991, p 151).

[19] Cito, a título de exemplo, os trabalhos de Mareia Quintero-Rivera, (QUITERO-RIVERA, 2002), que compara a crítica musical de Mário de Andrade e Alejo Capentier, e de Elisabeth Travassos, (TRAVASSOS, 1997), que compara a etnografia musical de Mário de Andrade, no Brasil à de BELA BARTÓK, na Hungria.

[20] CONTIER, 1988.

escuta das elites que prevalece como parâmetro[21]. Como reconstruir a escuta do *homem comum*, alijado desses projetos e, ao mesmo tempo, submerso no mesmo universo sonoro dos artistas 'eruditos' e intelectuais?

Desde que os teóricos da indústria cultural acusaram-na de "regredir a audição", parece improvável que a música popular comercializada em disco, rádio e, atualmente, por meios digitais, possa oferecer ao estudioso dados para a compreensão da escuta de uma determinada época. "Estandardizadas", elas estariam fadadas a reproduzir uma escuta já estabelecida, calcada em procedimentos estruturalmente repetitivos. É com base nesses preceitos que Theodor Adorno, ao tratar da padronização da escuta promovida pelo *jazz*, localiza o papel do arranjador - que, inserido num sistema de reprodução em série, seria um dos principais responsáveis pela "desartização" da música:

> a arte é desartizada [entkunstet]: ela mesma se transforma em peça daquela adaptação que é contrária a seu próprio princípio. A partir daí podemos entender outros traços específicos do jazz. Assim por exemplo o papel do arrangement, que não se explica unicamente a partir do analfabetismo musical dos assim chamados compositores. Nada deve ser o que é em si, tudo deve ser ajustado, deve ter os vestígios de uma preparação que, pela aproximação a algo já conhecido, torna tudo mais compreensível, confirmando que tudo está à disposição do ouvinte, sem idealizá-lo. Esses arranjos, por fim, recebem a aprovação do complexo empresarial, não pretendendo nenhum tipo de distância, mas sim que se entre no jogo, sem reservas: uma música que não finge ser melhor do que é. (ADORNO, 1998, p. 129).

Tais críticas, que Umberto Eco qualificou de "apocalípticas"[22], devem ser entendidas pelo historiador como parte, elas mesmas, de um projeto de *escuta*, que excluiria de seu campo auditivo as produções "massificadas". A redução da chamada música popular às exigências da idealizada "indústria cultural" impede o pesquisador de entrever outros aspectos de sua criação que fogem ao controle dos "complexos empresariais" da cultura. Vale lembrar que, no momento de sua criação, os meios de comunicação de massa não estavam completamente estruturados, e seu controle não era total por parte de nenhum dos grupos

[21] É o caso de um recente trabalho produzido na área de Literatura Brasileira, que interpreta os arranjos de Pixinguinha e Radamés Gnattali para a música popular comercializada em discos nos anos 30 à luz da crítica modernista, apontando em que medida os dois universos se aproximam ou distanciam (TEIXEIRA, 2001).

[22] Sem negar o caráter mercantil das produções culturais de massa, Eco aponta alguns caminhos para que o pesquisador, longe do aparato moralizante dos quais se servem os intelectuais, busque compreender "por que motivos histórico-sociais, no âmbito de que determinações concretas, a massa (que, em muitos momentos do dia, cada um de nos é, sem exceção) se teria identificado com certo produto musical" (ECO, 2001, p. 297). Ao longo de nossa pesquisa, serão apontadas algumas direções para responder a essa pergunta.

envolvidos - nem dos empresários, nem do Estado, nem dos produtores, nem dos consumidores[23]. No Brasil dos anos 20 e 30, período que será abordado em nossa pesquisa, esse panorama se configura de forma singular, dadas as condições e o momento específicos por que passavam a sociedade e a cultura brasileiras da época.

Em síntese: não se pretende negar a influência exercida pela mercantilização da música no trabalho dos compositores, intérpretes e, sobretudo, arranjadores da música popular. Ao contrário, destacamos seu papel decisivo na constituição de uma nova linguagem musical, voltada para a divulgação da música popular nesses novos veículos. Desejamos, contudo, apresentar outros aspectos da produção dessas músicas, ainda não abordados pela historiografia da música popular, que passam pela *escuta* daqueles que a produziram. Esta estava, sem dúvida, carregada dos valores dominantes, mas permeada, também, pela vivência musical das camadas populares.

3. O arranjo como exteriorização de uma escuta

Segundo Peter Szendy, pesquisador e músico francês, o arranjo musical tem como principal característica "fazer escutar como" e, desta forma, tornar pública uma percepção particular, única, qual seja: a do arranjador (SZENDY, 2001). Este, munido de certas ferramentas, saberia como *escrever* (e executar) sua própria *escuta*. Imerso em seu tempo, ele transmutaria em *novos sons* tanto as melodias tradicionais, já bastante conhecidas, como as composições que, mesmo sendo originais, estariam ainda desprovidas do envoltório que as tornaria consumíveis – o arranjo. Para o historiador, tal procedimento pode ser analisado sob dois aspectos: 1) em sua singularidade, na medida em que revela a *escuta* particular do arranjador; 2) pelo seu aspecto social e histórico, na medida em que revela quais *sonoridades* foram consideradas, em cada época, "escutáveis", e quais foram banidas da escuta *possível*, acusadas de "feias", "impróprias", "americanizadas", "pobres", "ultrapassadas" etc. O contato com os recursos utilizados pelos arranjadores ajuda a descortinar certos mistérios que envolvem a criação musical, os quais permitem a uma determinada canção perdurar no tempo - sempre tão nova, sempre tão conhecida.[24]

---

[23] Ainda hoje assistimos à apropriação dos meios de massa para realização de atividades não-previstas pelos controladores da cultura - processo análogo ao que ocorreu na década de 90 com o surgimento da Internet, que num primeiro momento foi apropriada, com diferentes fins, por diversos grupos sociais, só mais tarde sendo controlada pelos grandes complexos empresariais.

[24] É essa a questão que Heloísa Duarte Valente, ao tratar da "canção das mídias", se propõe: "por que certas canções [que, como todo produto de massa, deveriam se caracterizar por sua *efemeridade*] insistem em não morrer?". (VALENTE, 2003, p. 15)

O arranjo musical, tal qual hoje o concebemos[25], surgiu na Europa, na segunda metade do século XIX, como uma forma de transpor para a linguagem pianística obras consagradas para a escritura orquestral. Alguns autores identificaram, nesse momento, o início do processo que Adorno denominou "regressão da audição". Max Weber aponta que a "vulgarização" da arte musical teria ocorrido no final do século XVIII, intensificando-se no XIX, justamente com a popularização do piano, um "instrumento doméstico burguês" que, muito antes do fonógrafo, tornara-se um meio de difusão musical de massa:

> não somente o virtuosismo internacional de Mozart e a necessidade crescente de editoras musicais e empresários de concertos, como também o grande consumo musical de acordo com os efeitos de mercado e de massa trouxeram o triunfo definitivo do Hammerklavier[26]. [...] A concorrência selvagem das fábricas e virtuoses, com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica de venda das cervejarias – a criação de salas de concerto próprias ao lado das fábricas de instrumentos, levaram àquela perfeição técnica do instrumento, que pôde satisfazer as exigências técnicas sempre crescente dos compositores. (WEBER, 1995, p. 148-9)

A moda não tarda a chegar ao Brasil: numa época em que reinava a "pianolatria", tão criticada por Mário de Andrade[27], as reduções para piano de diversas obras orquestrais, como concertos, óperas e sinfonias, entre outras peças românticas, logo penetraram os lares burgueses. Ao lado delas, maxixes, tangos, habaneras, *fox-trots*, *ragtimes*, sambas e outros

---

[25] Entendemos por "arranjo" a transposição de uma música, originalmente criada para um determinado conjunto, para uma formação diferente da original. Segundo o *Grove Dictionary*, essa definição "pode ser aplicada para toda a música ocidental, de Hucbald a Hindemith. (...) Logo, a variação, o contrafactum, a paródia, o *pasticcio* e trabalhos litúrgicos baseados em cantus firmus, todos envolvem o arranjo, em alguma medida". O arranjo moderno, entretanto, surge apenas no século XIX, determinado, de um lado, pela valorização dos diferentes timbres instrumentais, e, de outro, pela popularização do piano. Ele implica o reconhecimento do material composicional (harmonia, melodia) e da autoria da música original.

[26] A tradução literal seria "piano de martelos", ou pianoforte, versão mais primitiva do instrumento, construído em 1709 por Bartolomeu Cristofori.

[27] A crítica pode ser encontrada na crônica "Pianolatria", publicada na revista *Klaxon* em 1922. Diz o autor: "Possuímos nossa escola de piano como, é certo, a América Latina não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atrazo musical? É. Dizer música, em São Paulo, quási significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... Mas é quási só. Certo: ha na cidade **virtuosi** e professores de canto vionlino, harpa etc. de seguro valor. Mas não ha o que se poderia chamar a tradição do instrumento. (...) São Paulo tem apenas uma educação pianística, uma tradição pianística. Necessitamos dum quarteto verdadeiramente activo. (...) Só então, livre do preconceito pianístico, São Paulo será musical". (ANDRADE, 1922, s/p).

gêneros populares, também adaptados para a linguagem "pianeira", tornam-se o principal sucesso de vendas de partituras, invadindo a cena musical brasileira. Paralelamente,

> forma-se uma nova legião de músicos instrumentistas que não seguem estritamente as escolas tradicionais de formação musical, mesclando uma técnica 'popular' à técnica formal que o instrumento exigiria. Um exemplo é a figura do tocador de piano que se torna cada vez mais presente nas festas domésticas, estimulando as danças coletivas, bem antes do fonógrafo ocupar essa função. (TEIXEIRA, 2001, p. 45)

Ao ser registrada em partitura, apropriando-se da escrita musical, a música popular amplia enormemente as possibilidades de sua execução, e a passagem da linguagem pianística para a orquestral não tarda a ocorrer. Mas enquanto na chamada música erudita o arranjo tinha a função de "facilitar" a execução (e a escuta) de determinada peça, na música popular o intuito era justamente o oposto: fornecer ao gênero popular (geralmente a canção), concebido como melodia acompanhada (ou por um único instrumento harmônico, como o violão, ou pelo grupo conhecido como "regional"[28], derivado das rodas de choro) uma densidade sonora que originalmente não existia.

No tocante ao arranjo para a música popular, as Bandas Militares foram, inicialmente, uma de suas principais referências. Surgidas na França pré-Revolucionária[29], essas agremiações musicais foram responsáveis, no Brasil e em outros países, pela difusão massiva dos novos gêneros urbanos que surgiam na passagem do século XIX para o XX. No Rio de Janeiro do início do século, destacava-se a Banda do Corpo de Bombeiros, uma das que mais gravou discos no início do século[30]. O conjunto foi fundado e dirigido pelo maestro

---

[28] O regional tradicional é, em geral, composto por 2 ou 3 violões, cavaquinho, flauta - que pode ser substituída por outro instrumento melódico, como o clarinete, o saxofone ou até mesmo o bandolim - e pandeiro. Em seu *Dicionário Musical Brasileiro*, Mário de Andrade traz uma definição de "choro" (entendido como agrupamento instrumental, e não como gênero musical) bastante próxima à de regional: "se percebe que dos primeiros agrupamentos instrumentais arrebanhados mais ou menos sem discriminação de instrumentos, sem intenção sinfônica nenhuma, apenas derivado da ocasião, dos instrumentistas que a gente tinha à mão, se foi pouco a pouco fixando a noção de escolha, de preferência, de pesquisa, que se caracterizou especialmente péla procura de um ou dois instrumentos solistas com acompanhamento de outros em segundo plano meramente rítmico-harmônico" (ANDRADE, 1989, p. 136).

[29] "Segundo parece, a primeira Banda Militar foi criada, na França, por volta de 1764 e, 25 anos depois, a da Guarda nacional daquele país". Contudo, só teriam atingido sua grandiosidade no século XIX. (MÔNICA, 1975, p. 23). No entanto, estudiosos franceses questionam essa apropriação nacionalista do modelo das bandas militares como uma construção que favoreceria interesses populistas dos primeiros governos republicanos. Estas análises estabelecem relações entre a extrema popularização da música de banda, e a criação da nacionalidade moderna a partir da revolução francesa. (TEIXEIRA, 2001, p. 43).

[30] Ver e ouvir *Memórias Musicais*. Rio de Janeiro, Petrobrás/ Sarapuí/ Biscoirto Fino, 2001. Das diversas outras bandas militares que existiram no período, tanto no Rio de Janeiro como em outros estados, faltam documentos fonográficos, embora se saiba um pouco sobre elas através de documentos escritos.

e compositor Anacleto de Medeiros, a quem se atribui a criação de uma linguagem orquestral popular no Brasil, ao fundir a linguagem das bandas à das rodas de choro.

Além de divulgar diversos gêneros de danças populares em voga (polcas, mazurkas, shottisches, maxixes etc.), as bandas de música (militares ou não) também eram um dos poucos espaços de formação musical para os indivíduos das classes mais baixas. Segundo informações de Letícia Vidor de Souza Reis, muitos músicos negros encontraram um reduto nas bandas militares, sobretudo naquelas formadas por soldados remanescentes da Guerra do Paraguai (REIS, 1999, p. 38). Acredita-se também que tais bandas tivessem origem nas orquestras de barbeiro, que passam a ser documentadas no Brasil em meados do século XVIII, sendo constituídas basicamente de negros e mulatos (TINHORÃO, 1988, p. 161). Nelas também tiveram espaço músicos de origem humilde, como Francisco Braga, mais conhecido por sua atuação no campo da música erudita, ou ainda Paulino Sacramento e Albertino Pimentel (o Carramona), que mais tarde atuariam como compositores e arranjadores no teatro de revista. Os três tiveram sua formação na Banda do Asilo de Meninos Desvalidos[31], localizado onde hoje fica a Escola Estadual João Alfredo, no Rio de Janeiro, no qual Pixinguinha atuou como professor de música e diretor de banda na década de 50, como funcionário municipal (CAZES, 1999, p. 30).

O teatro de revista também abrigou alguns grandes maestros e arranjadores do início do século, tais como o já citado Paulino Sacramento, e os desconhecidos Bento Mussuranga, Roberto Soriano e Assis Pacheco. Pixinguinha atuou como arranjador em diversas companhias de teatro de revistas[32]. Sua atuação nesse ramo do entretenimento será analisada na primeira parte da dissertação.

Mas foi certamente a indústria fonográfica que desempenhou o papel principal no desenvolvimento do arranjo brasileiro. No final da década de 1920, com o advento do sistema elétrico de gravação, chegam ao Brasil empresas multinacionais norte-americanas, que viam no país um mercado promissor para o consumo de discos, sobretudo os de música popular.

Durante a fase da gravação mecânica, utilizavam-se preferencialmente instrumentos de metal e vozes empostadas, baseadas na técnica do *bel-canto*, que possuíam a amplitude (intensidade) necessária para mover a agulha gravadora e criar um sulco na cera prensada,

---

[31] O asilo, criado pelo Governo Imperial em 1874, recolhia meninos entre 6 e 12 anos de idade, ministrando-lhes educação primária e profissional .

[32] Segundo depoimento do próprio compositor, Pixinguinha possuía 4 peças musicais: uma opereta ("Flor de Tapuia"), um melodrama ("O Impossível da Vida"), e duas revistas ("O que o Rei não Viu", revista feita por ocasião da visita ao Brasil do Rei da Bélgica, e "Assim é que é"). Além de musicar essas revistas, Pixinguinha foi responsável pelo arranjo e pela regência de orquestra das revistas da Cia Negra de Teatro de Revistas, entre 1926 e 1927.

registrando-lhe o espectro do som. Com o advento da gravação elétrica, em 1927, e o conseqüente aumento da sensibilidade do diafragma do microfone, amplia-se enormemente a gama de timbres que podiam ser gravados, incluindo as cordas, as vozes "pequenas" e instrumentos percussivos que antes não eram captados com precisão. Os singelos regionais (grupos instrumentais compostos de violão, cavaquinho, percussão e um instrumento melódico – flauta, clarinete, bandolim etc.) são, assim, substituídos por grandes orquestras. O acompanhamento da linha melódica, geralmente improvisado a partir de uma harmonia dada, passa a ser registrado em partitura, pois embora a linguagem orquestral desenvolvida na música popular não dependesse da escrita, como na música de concerto, também não era totalmente ágrafa, valendo-se de recursos da chamada música 'culta', mesclados à cifragem da música popular. Desde então, parece inconcebível produzir um disco sem que, por trás dos microfones, figure um profissional (o arranjador) responsável pela *sonoridade final* da música. Eric Hobsbawn identifica processo semelhante no *jazz*, quando afirma que *"o inventor da canção, que só precisava ser capaz de assobiá-la, a entrega ao harmonizador, este, por sua vez, àquela pessoa cada vez mais importante em todo esse processo, o orquestrador, que faz o 'arranjo', ou seja, realmente decide como a música irá soar*" (HOBSBAWM, 1990, p. 181).

O surgimento do arranjo aumentaria ainda mais o fetiche[33] exercido pelo disco sobre os consumidores: primeiro, por possibilitar que pequenos aparelhos "contivessem" orquestras inteiras[34]; depois, porque trazia uma gama de sonoridades que jamais poderiam ser reproduzidas pelo ouvinte do disco em seu quintal, e não apenas pela nova instrumentação que apresentava, com bateria, metais, vasta seção de percussão, mas também pela elaboração dos arranjos. O uso de recursos exógenos à música popular seria duramente criticado pelos defensores da "musicalidade espontânea" dos instrumentistas e cantores populares. Confirma-se, assim, a existência de escutas conflitantes, uma 'artificial, quando não mesmo 'maléfica',

---

[33] Ao analisar o samba "Feitiço Decente", de Noel Rosa, Carlos Sandroni discorre sobre a palavra "feitiço". Originalmente designando um objeto, ou "coisa feita" (a palavra é de origem portuguesa, já que foram esses os primeiros a entrar em contato com os africanos e seus "feitiços": vodus, oferendas, objetos mágicos etc.), ela acaba adquirindo um caráter imaterial e designando não mais o objeto em si, mas o encantamento provocado por ele. O autor traça um paralelo com a palavra "fetiche" (do alemão *fetischismus*), e apresenta os diversos elementos que tornam o samba dotado de "feitiço": o encantamento produzido pelo ritmo, sua ligação com os rituais religiosos africanos, sua transformação em mercadoria no século XX - e, desta forma, sua fetichização, segundo o conceito marxista. (SANDRONI, 1990, p. 21-28).

[34] Essa idéia era explorada pelas fabricantes dos novos aparelhos ortofônicos surgidos no final da década de 20. Uma propaganda da Victor, publicada na revista *A Careta* de 7 de janeiro de 1928, anunciava: "Todos os instrumentos num só!". "A sonoridade da flauta... as notas brandas e melodias do violino... o vigoroso retumbar do tambor... o estrepito dos pratos... são reproduzidos pela Victrola Ortofônica tal como V. S. ouve nos concertos propriamente ditos. O banjo, a trombeta, o saxofone, a orquestra inteira é tão irresistível como a que V. S. ouve numa sessão de baile." (*apud* TEIXEIRA, 2001, p. 110).

representante dos interesses da indústria cultural, outra 'ingênua', legítima manifestação do povo rousseauniano.

O desenvolvimento da indústria fonográfica ocasionou, ainda, o surgimento de uma linguagem sonora própria do disco, que Maurício Teixeira denominou "linguagem fonogênica":

> Esta consiste num padrão de organização de timbres, dinâmicas (de intensidade e tempo), combinações e modulações harmônicas e acentuações e divisões rítmicas, permeados pelos processos de industrialização e comercialização da música gravada. O arranjo era, nesse momento, uma das principais ferramentas desse padrão. (TEIXEIRA, 2001, p. 63).

Pixinguinha foi um dos primeiros músicos brasileiros a serem contratados para trabalhar como arranjador para a indústria fonográfica[35]. Seu pioneirismo nesse campo deveu-se ao fato de que ele dominava, de um lado, a linguagem popular, tanto em suas manifestações "espontâneas" e étnicas (candomblé, rodas de samba, festividades populares) como em sua linguagem estruturada (o choro, a linguagem dos "pianeiros" e das bandas militares); de outro, conhecia alguns dos recursos da chamada música culta, tais como a grafia musical (indispensável para a transcrição das vozes na partitura), a harmonia e o contraponto.

Para tentar compreender as relações entre as características formais desses arranjos, a realidade social, historicamente situada, em que foram criados, e os aspectos singulares da *escuta* de Pixinguinha, percorreremos, em nossa pesquisa, o seguinte percurso: num primeiro momento, apresentaremos o ambiente sócio-cultural em que Pixinguinha desenvolveu sua escuta, tema que será desenvolvido na primeira parte da dissertação. Ao Rio de Janeiro do início do século XX serão associadas certas práticas musicais (composicionais e interpretativas) de Pixinguinha. Para tanto, algumas de suas composições e interpretações serão analisadas. Ainda na primeira parte discutiremos as relações entre raça e música popular, bem como a profissionalização do músico popular. Na segunda parte, *Arranjo discado*, traçaremos a relação de Pixinguinha com a indústria fonográfica e faremos a análise formal dos arranjos. Na última parte, *Trajetória e Memória de um arranjador Brasileiro*, discutiremos o modo como sua obra e sua biografia foram preservadas na memória musical brasileira, de forma a problematizar o processo de "museificação" de Pixinguinha. Sem querer esgotar o problema, apontaremos, neste item final, problemas e questões para trabalhos futuros.

---

[35] Além de Pixinguinha, J. Thomaz, contratado pela Brunswick, e Radamés Gnattali, contratado pela Victor, também atuaram como arranjadores nessa primeira fase da gravação elétrica no Brasil.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Moda intemporal: sobre o jazz. *Prismas:* crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ed. Ática, 1998.

ANDRADE, Mário de. Pianolatria. *Klaxon*, São Paulo, n.1, s/p, 15/05/1922.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP; Brasília: MINC, 1989.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi*, Lisboa, vol. 5, Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1985.

CÁZNÓK, Yara. *A audição da música nova:* uma investigação histórica e fenomenológica. Dissertação (Mestrado em Psicologia) – PUC-SP, São Paulo, 1992.

CAESAR, Rodolfo. A escuta como objeto de pesquisa. *Opus on-line*, n. 7, out/2000. Disponível em: <www.anppom.iar.unicamp.br>. Acesso em: 10/jan/2004.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados:* o Rio de Janeiro e a República que não foi. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao Municipal. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade. Algumas Interpretações (1926-1890). In: XVI SIMPOSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROFESORES DE HISTÓRIA. Rio de Janeiro, RJ, 1991. *Historia em Debate*: problemas, temas, perspectivas.Rio de Janeiro: ANPUH, 1991. p. 151-189.

_____. Música e história. *Revista de História*. São Paulo: USP, 1988. p. 69-89.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva. (Coleção Debates), 1993.

GOMES, Tiago de Melo. *"Como eles se divertem" (e se entendem):* teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Dissertação (Mestrado em História Social). IFCH/UNICAMP - Campinas, 2003.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

MÔNICA, Laura della. *História da banda de música da Polícia Militar do Estado de São Paulo*. 2. ed. – especial. São Paulo, 1975.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Cidade e cultura urbana na primeira república*. São Paulo: Atual (Coleção Discutindo a História do Brasil), 1994.

REIS, Letícia Vicor. *Na batucada da vida samba e política no Rio de Janeiro:* 1889-1930. Tese (Doutoramento em Sociologia). FFLCH/USP - São Paulo, 1999.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente:* as transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: ed. UFRJ/ Zahar, 2001.

_____. O Feitiço Decente. *Opus* n. 2. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS/ANPPOM, 1990. p. 21-28.

_____. Mudanças de padrão rítmico no samba carioca. *Trans – revista transcultural de música*, 2/nov/1996. Disponível em: <www.sibetrans.com> Consulta em: jul/2004.

TOTA, Antônio Pedro. *O samba da legitimidade.* Dissertação (Mestrado em Sociologia). FFLCH/USP - São Paulo, 1980.

TRAVASSOS, Elisabeth. *Os mandarins milagrosos:* arte e etnografia em Mário de Andrade e Bela Bártok. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

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

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Zahar/ed. da UFRJ, 1998.

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

ULLÔA, Alejandro. *Pagode:* a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas. Rio de Janeiro: Multimais editorial, 1998.

ETNOGRAFIA DA MÚSICA INDÍGENA EM TRÊS RITUAIS WAUJA

Maria Ignez Cruz Mello
mig@cfh.ufsc.br

Resumo: Esta comunicação se baseia na etnografia de três rituais dos índios Wauja, realizada durante minha pesquisa de campo no Alto Xingu. O ritual de *Iamurikuma*, eminentemente feminino e relacionado com o ritual masculino das flautas *kawo̲ká*, é expressão do mito homônimo no qual as mulheres passam por um processo transformacional e se afastam dos homens. O ritual de *Kukuho̲*, o "dono-da-mandioca", é o momento no qual estes índios manifestam suas inquietudes através de cantos individuais e coletivos, repetidos em todas as casas da aldeia. Por último, a "festa do pequi", *Akãinaakai*, põe em cena a jocosidade e a rivalidade entre homens e mulheres. Nestes rituais revela-se a centralidade do ciúme no mundo social Wauja, sentimento profundamente arraigado na cosmologia nativa. A produção estética na vida e nos rituais musicais dos Wauja está fundamentalmente relacionada ao estabelecimento de uma política entre humanos e outros seres que habitam o cosmos. Nestes três rituais musicais, questões políticas e faccionais são explicitadas através de canções, relações de gênero são amplamente cantadas por todos e, através da perfeita execução musical, a doença pode ser revertida.

Esta comunicação se baseia na etnografia de três rituais dos índios Wauja, realizada durante minha pesquisa de campo no Alto Xingu: o ritual de *Iamurikuma*, eminentemente feminino e relacionado com o ritual masculino das flautas *kawo̲ká*; a "festa do pequi", *Akãinaakai*, que põe em cena a jocosidade e a rivalidade entre homens e mulheres; e por último, o ritual de *Kukuho̲*, o "dono-da-mandioca", momento no qual estes índios manifestam suas inquietudes através de cantos individuais e coletivos, repetidos em todas as casas da aldeia. Neste três rituais, questões centrais da socialidade Wauja são tratadas através da música, tematizadas nos cantos, encenadas nas provocações e brincadeiras entre homens e mulheres. Apresentarei a seguir, de forma breve, a região do Alto Xingu, seus habitantes, o papel do ritual entre eles, e centrarei as observações sobre estes três rituais Wauja no sentido de trazer mais dados sobre o contexto em que ocorrem as práticas musicais de diferentes grupos indígenas das terras baixas da América do Sul.

O sistema xinguano

Os Wauja são um povo indígena, que vive na Terra Indígena do Xingu no estado do Mato Grosso. Nesta região, vivem outros nove povos indígenas, todos pertencentes a famílias lingüísticas diferentes: os Wauja (também conhecidos na literatura etnológica como Waurá), os Mehináku e os Yawalapiti pertencem ao grupo de línguas aruak; os Kamayurá e Awetí são falantes de uma língua tupi; os Kuikúro, Kalapálo, Matipú e Nahukuwá pertencem à família lingüística karib; e os Trumái, falantes de uma língua isolada. Entre estes grupos se observa um sistema sócio-cultural compartilhado, com uma rede intertribal de casamentos, comércio e cerimônias, sistema que antecede ao contato com os brancos[1].

Apesar da diversidade lingüística e do intenso contato entre eles, estes grupos fazem questão de não falar a língua de seus visinhos quando se encontram, seguem falando somente a língua de seu grupo de origem, mesmo que estejam entendendo o que o outro diz. Este fato sinaliza na direção do ritual como forma de comunicação dentro do sistema xinguano[2]. É no momento do ritual que eles se encontram, lutam, cantam, dançam, e, por meio destas práticas, expressam uma forte tensão, a tensão que vem da dificuldade em se manter o equilíbrio na diferença através de uma aparente igualdade. Apesar de todos adotarem os mesmos padrões estéticos de ornamentação corporal, de terem atitudes corporais semelhantes, entre outras coisas, são erguidas fronteiras invisíveis, sustentadas por uma rígida etiqueta que serve de base para o contato entre estes grupos. O fato deles não falarem uns a língua dos outros pode ser visto como mais uma das estratégias utilizadas por eles, no sentido de evitarem um contato mais fluido ou espontâneo.

O ritual, no Alto Xingu, é a forma ideal de comunicação entre as diferentes alteridades reconhecidas pelos povos que vivem ali. É no ritual que os diferentes grupos se encontram, que questões faccionais são expressas. E é exclusivamente através dos rituais que homens e mulheres se permitem fazer provocações mútuas, e que humanos e espíritos trocam ameaças e favores. A música, neste contexto, exerce papel fundamental[3]. É ela que institui o ritual ao lidar com proporções, repetições e variações[4]. Ela instaura o conflito, ao mesmo tempo em que o mantém sob controle. Como bem esclarece Menezes Bastos (1990), a música

[1] Para um aprofundamento do conceito de sistema xinguano ver MENEZES BASTOS (1990) e MENGET (1993).
[2] também de acordo com FRANCHETTO (2001)
[3] Para Ellen BASSO, os rituais xinguanos são instaurados e conformados por uma visão musical do universo (1985).
[4] Para um estudo etnomusicológico aprofundado sobre operações composicionais que lidam diretamente com a questão da constituição da diferença entre os Wauja, ver PIEDADE (2004).

no Alto Xingu representa o *pivot* entre o mito e a dança, ela é a forma de se ir da cognição à motricidade passando pelo sentimento.

> ‖ <

"Toda música é de *apapaatai* e para *apapaatai*".
[segundo Aruta Waurá]

Os rituais Wauja

Os Wauja são hoje cerca de trezentas pessoas, vivendo de forma tradicional em uma aldeia circular com dezoito casas, próxima à lagoa Piulaga, no rio Batoví -afluente do rio Kuluene, um dos formadores do rio Xingu[5]. Vivem basicamente da pesca e do plantio de mandioca, cujos produtos são os principais componentes de sua dieta alimentar. Estas duas atividades também marcam as especialidades de cada gênero sexual: as mulheres lidam com o processamento da mandioca e os homens com a pesca.

Para este povo, fazer festa é sinal de alegria, de bom funcionamento do grupo, pois, mesmo que a festa esteja relacionada à morte ou doença, ficam evidenciadas e instituídas, através do ritual, a disposição e capacidade do grupo em solucionar seus problemas. O termo que os Wauja usam para se referirem a ritual ou festa, é *naakai*, e a cada *naakai* corresponde um conjunto de eventos que sempre inclui um repertório musical específico - até onde pude analisar, com características musicológicas próprias -, e um complexo simbólico que se sustenta nos mitos, danças, máscaras, pintura corporal, enfim, numa série de elementos típicos de cada ritual.

Quando Aruta, um dos músicos mais velhos da aldeia, afirmou que "toda música é de *apapaatai* e para *apapaatai*", percebi que a realização destas festas está intimamente relacionada aos *apapaatai*. Podemos entender os *apapaatai* como sendo "espíritos", seres que habitam o cosmos Wauja, seres que podem provocar doenças e mortes, ou se tornarem aliados dos humanos. Os *apapaatai* povoam a maioria das narrativas míticas Wauja e representam um elemento fundamental na atividade do *iakapa*, o "pajé", cuja clarevidência possibilita que os humanos interajam com estes "espíritos". Ao estabelecer esta ponte entre dois mundos, o *iakapa* identifica o *apapaatai*, apreende suas características –eles podem assumir as mais diversas formas, habitarem diferentes lugares-, e estabelece uma negociação que pode ser

[5] Para outros dados sobre a região ver http://www.socioambiental.org/prg/xng.shtm e também http://www.funai.gov.br/

vista como uma política cósmica entre humanos e a*papaatai*. Esta política visa evitar que algum destes *apapaatai* roube a alma de alguém, pois estes seres desejam avidamente a alma dos humanos. A doença é vista como sendo esta tentativa de roubo e a morte, como a consumação do roubo. Ao identificar o "espírito", o pajé estará dando tanto um diagnóstico ao paciente quanto o remédio, ou seja, a prescrição do ritual que deverá ser feito para "domesticar" o ser invasor. O pajé deve saber qual o procedimento correto a adotar, quais máscaras confeccionar, qual o repertório musical a ser executado, enfim, ser o mediador entre as possibilidades e habilidades estéticas dos Wauja e os desejos dos *apapaatai*. Quando bem tratados, estes seres se tornam aliados daqueles a quem estavam importunando. Tratar bem um *apapaatai* implica em dar-lhe, periodicamente, aquilo de que ele gosta: além das danças e dos cantos, sempre faz parte das ofertas, o pirão de peixe, a pimenta e o tabaco.

São muitos os rituais de cura, na verdade infinitos, na medida em que a doença é vista como resultado da ação dos *apapaatai* e estes entes existem em um número desconhecido, fica a critério do *iakapa* descobrir qual *apapaatai* é o causador do mal. Sendo assim, está sempre em aberto o campo de possibilidades para a criação de novos ritos, apesar de se observar a reincidência de um número limitado de festas.

Do que foi dito sobre o ritual entre os Wauja, vale a pena retomar que, além desta estreita relação que se estabelece entre seres de "gêneros" diferentes como humanos e *apapaatai*, é no ritual que os diferentes gêneros –feminino e masculino- se permitem interagir publicamente.

Feita esta breve introdução ao contexto em que as práticas musicais ocorrem, ou seja, exclusivamente no ritual, apresento a seguir um resumo etnográfico de três rituais Wauja que presencie na aldeia Piulaga entre os anos de 2001 e 2002, no sentido de clarear nossa percepção sobre as práticas musicais de um povo com uma cultura e história tão diversa da nossa. De forma mais específica, pretendo centrar estas observações sobre as estratégias musicais adotadas pelas mulheres Wauja nos rituais de que participam.

> ‖ <

O *iamurikuma*[6] (ocorrido entre 14 de agosto e 1 de novembro de 2001)**.**

Iamurikuma é um ritual que atualiza o mito cuja temática é a transformação das

[6] Para mais informações sobre este ritual, bem como para a versão completa do mito ver MELLO (1999).

mulheres em seres poderosos e perigosos chamados *iamurikuma*. As mulheres, no mito, se transformam nestes seres após serem enganadas pelos homens, que, ao irem para uma pescaria coletiva acabam não voltando para casa no dia combinado e passam a fabricar máscaras para se transformarem em *apapaatai* na intenção de matar as mulheres. Estas, em represália, comem determinadas frutas que as deixam "loucas" e passam a cantar e dançar no centro da aldeia - como normalmente só os homens fazem -, se pintam e se adornam como os homens, abandonam os filhos homens dentro de pilões de madeira, e partem dali levando somente suas filhas, através de um buraco na terra. Quando os homens são alertados sobre esta transformação, voltam correndo para a aldeia a fim de dissuadi-las, porém elas estão decididas a não ficar mais na aldeia e vão embora cantando.

O ritual de *iamurikuma* é realizado quase que anualmente, mas não possui uma data certa, como é o caso de outras festas. É um ritual intertribal -envolvendo convidados de outras aldeias da região- feito apenas por mulheres, sendo que o chefe da aldeia muitas vezes toma parte conduzindo os cantos. Há também versões intratribais desta festa, quando apenas os membros de uma mesma aldeia participam.

Acompanhei um ritual de *iamurikuma,* em sua versão intratribal, que durou dois meses e meio. Neste período, acompanhei muitos finais de tarde em que um grupo de mulheres se reunia no centro da aldeia para cantar e dançar. Algumas madrugadas também foram preenchidas pelos cantos femininos que se estendiam até o amanhecer. Por vezes os homens saíram para pescarias coletivas em função da festa e, em outras ocasiões, ocorreram agressões e provocações entre homens e mulheres, sempre de forma comedida e dentro dos limites impostos pela ética local. O motivo da festa era que havia na aldeia cinco grandes pilões de madeira que tinham sido feitos pelas mulheres em um ritual de *iamurikuma* há cerca de dez anos. Elas haviam feito estes objetos para cinco homens que ficaram doentes por causa deste *apapaatai*. Os pilões já estavam velhos e corroídos, o que motivou as mulheres a realizarem uma festa para queimá-los e, quem sabe, no futuro fabricarem novos pilões.

A temática dos cantos femininos girou em torno das relações afetivas, do ciúme, inveja, namoro, sexo além de muitos fazerem referências diretas ao mito de origem da festa. Também foi comum ver as mulheres usarem deste espaço ritual para reclamarem de atitudes dos homens através de canções especialmente compostas por elas. Foram executados cerca de duzentos cantos diferentes, organizados em quatro sub-repertórios, dos quais, pode-se destacar o de *iamurikuma* propriamente (aqueles cantos que se referem ao mito), e o de *kawo̲kakuma* (cuja referência das canções são as flautas *kawo̲ká*) como os principais sub-repertórios.

Com base nas análises de mitos e em análises musicológicas, busquei compreender a ligação entre a música vocal do ritual de *iamurikuma* (ritual feminino) e a música instrumental das flautas *kawo̲ká* (ritual masculino), pois as mulheres afirmavam que "música de *iamurikuma* é música de flauta". No entanto, pelo fato delas serem proibidas de ver as flautas, esta afirmação parecia um contra-senso. Caso aconteça de alguma mulher ver as tais flautas *kawo̲ká* -tanto em repouso quanto ao serem tocadas-, ela será estuprada por todos os homens da aldeia, não importando se ela infringiu a regra propositalmente ou involuntariamente. No entanto, não se tem registro de que tenha ocorrido tal coisa nos últimos quarenta ou cinqüenta anos.

Nestas investigações iniciais, a partir dos mitos e músicas, das exegeses e traduções de canções, e do discurso nativo sobre música, surgiu a temática das relações de gênero como fator a ser problematizado. Também verifiquei que há uma raiz comum, dada pela estrutura musical, para o conjunto de canções de *iamurikuma* e para a música instrumental das flautas *kawo̲ká*, onde se nota que os temas principais em ambos repertórios são frases muito próximas do ponto de vista rítmico-melódico, como variações de uma frase básica realizada tanto pelas flautas quanto pelo canto feminino. A partir destas observações pode-se dizer que o repertório de flautas *kawo̲ká* é como que "transponível" para os cantos femininos, ou vice-versa.

> ‖ <

***Akãinaakai*, a festa do pequi** (ocorrida entre13 de outubro e 18 de novembro de 2001).

A maioria dos rituais praticados pelos Wauja é carregada de forte rivalidade entre os gêneros sexuais, na maioria das vezes exteriorizada através de cantos, xingamentos e brincadeiras. Esta festa acontece todos os anos no início do período das chuvas, assim que começa a cair o fruto maduro do pequizeiro. É uma festa dividida em várias partes, umas mais musicais e 'solenes', e outras mais voltadas para o confronto físico e a jocosidade. As partes mais 'solenes' da festa são aquelas da abertura, que se estendeu por cinco dias, e a do encerramento, que durou quatro dias. As outras todas consistiram de brincadeiras repletas de provocações físicas e verbais entre homens e mulheres com duração de poucas horas. Farei um resumo do mito que originou este ritual e um breve relato de algumas das partes da festa.

Havia um chefe que tinha cinco esposas. Duas delas eram irmãs e estavam insatisfeitas com a pouca atenção que recebiam do esposo e resolveram arrumar um namorado. No entanto, o namorado que foram procurar era um *apapaatai*, o *iakakuma*, ou "espírito do jacaré". Ao descobrir que estava sendo traído, através da fofoca feita por uma

paca, o chefe convocou os homens da aldeia para juntos matarem o *iakakuma*. Após matá-lo, queimaram seu corpo e de suas cinzas nasceu o pequizeiro, sendo que a fruta corresponde aos orgãos sexuais do *apapaatai*.

Segundo o narrador deste mito, esta é a história de como começou o ciúme entre os Wauja. A quantidades de mitos que tratam deste tema entre os eles é impressionante e a importância que dão nos rituais para o assunto, -visto que a maioria das festas intratribais acaba sempre com algum tipo de brincadeira envolvendo provocações entre homens e mulheres[7]- aponta para a necessidade expressa de lidar com este sentimento, de controlá-lo através do exercício da brincadeira. A festa do pequi assume aqui um caráter especial pois, diferente de outros rituais que reservam um momento para a brincadeira entre os gêneros masculino e feminino, geralmente brincadeiras envolvendo provocações físicas e verbais, a festa do pequi é toda pautada na tensão que a relação entre homens e mulheres provoca. Ao longo do período da festa que acompanhei, que teve a duração de um mês e meio, foram promovidas diferentes brincadeiras e também se institui neste período a jocosidade nas relações cotidianas entre afins que não é observada em outras épocas do ano. Ao se dirigirem para o banho, por exemplo, um cunhado pode fazer comentários sobre as relações amorosas de sua cunhada, ou uma mulher pode falar alto o nome de uma outra mulher a fim de deixar algum rapaz intimidado por ver sua relação com alguém revelada publicamente. Existe um limite para as brincadeiras, é lógico, e aqueles casos extra-conjugais que são mais sérios permanecem tabus em qualquer período.

> ‖ <

O ritual de *kukuho* (ocorrido entre 15 e 20 de julho de 2002).

Desde o final de maio, havia uma mulher muito doente na aldeia. Ela era uma mulher de mais ou menos quarenta anos, mãe de sete filhos, irmã do principal *iakapá*, e cunhada e tia de outros dois pajés. Seu irmão identificou o *apapaatai kukuho* como causador da doença. A aparência desta mulher era bem destoante dentre as mulheres da aldeia: ela era muito mais magra do que o padrão apreciado localmente, que corresponde às mulheres mais fortes, com coxas e braços grossos. Com a doença, sua aparência era entristecedora. Ela estava com um gânglio imenso na garganta e não conseguia se alimentar direito. Depois de muito tratamento

[7] Ao contrário dos rituais intertribais, como por exemplo o *Javari*, o *Kwaryp* ou o *Iamurikuma*, nos quais ao final ocorrem lutas entre pessoas do mesmo gênero, ou seja, só homem com homem ou mulher com mulher.

com os pajés e depois de algumas idas e vindas ao Posto Leonardo para procurar "tratamento de branco", sua família achou por bem produzir um ritual de *kukuho* no sentido de acelerar sua recuperação.

O *kukuho* é o *apapaatai* "dono" da mandioca e tem a forma de um verme, uma lagarta. Como todo *apapaatai*, é perigoso, mas pode ser amansado com músicas, alimento e tabaco. Dentre as várias etapas deste ritual, destaco a fabricação de pás de beijú e de desenterradores de mandioca por parte dos homens. Estes objetos pertencem ao universo feminino e, no entanto, são fabricados pelos homens para serem entregues às mulheres no final do rito.

Durante os cinco dias do ritual, os Wauja alternaram cantos de três sub-repertórios: *jatakuagakalu*, *matowojo* e *kapojai*, dentre os quais, o último foi o que mais chamou a atenção, tanto pela quantidade (quase cinqüenta cantos diferentes) e diversidade de pessoas que participaram quanto pela forma poética empregada. *Kapojai* é um gênero de canto que segue algumas estruturas rítmico-melódicas padrão, de curta duração, tendo uma média de 25 segundos de duração cada, com textos improvisados pelos cantores, geralmente uma reclamação ou denúncia, ou ainda seguem textos fixos, que eles chamam de *kapojai* antigo. É cantado individualmente ou em pequenos grupos, seguindo sempre uma coreografia que consiste em entrar de casa em casa, iniciando pela casa de quem está patrocinando a festa, e, em passo rápido e ritmado, cantar sua canção em frente ao jirau central de cada casa. Após cantar e dançar dentro de uma casa, a pessoa se dirige para a casa seguinte, também em passo rápido e ritmado. Percorrem no mínimo duas vezes o circuito da aldeia cantando sua canção. É importante ressaltar que as mulheres participam cantando *kapojai* apenas na festa do *kukuho*, nas demais festas em que este gênero de canto acontece, é realizado apenas pelos homens.

Estes cantos nos fornecem valiosas pistas da socialidade Wauja, configurando-se como uma forma permitida de expressão das inquietações individuais. Tratam predominantemente das relações de gênero, incluindo expressões das paixões nativas, bem como abordam a feitiçaria e a política, através da exposição de fatos ligados à disputas faccionais. Fatos ocorridos tanto no âmbito da política local, quanto da política xinguana, e mesmo em relação a fatos concernentes ao mundo do "branco", são ali expressos. Ao observar estes cantos, chama ainda a atenção o fato de serem as mulheres as que mais se envolvem com questões faccionais da aldeia. Esta abertura para a discursividade política é única na vida social Wauja, já que as questões de gênero têm outros espaços rituais, como a festa do pequi e o ritual de *iamurikuma*. Desta forma, o destaque da especificidade do *kapojai*

no ritual de *kukuho* está na abertura para o político, para a manifestação da posição individual em relação ao que ocorre no plano coletivo. Os cantos muitas vezes respondem a questões que vem se arrastando no mundo social, falam de injustiças, fazem acusações e na maioria das vezes funcionam como provocações e repreensões, além de serem dos poucos espaços públicos em que as mulheres podem se expressar politicamente.

> ‖ <

Nestes rituais revela-se a centralidade do ciúme no mundo social Wauja, sentimento profundamente arraigado na cosmologia nativa. É um sentimento que ocupa lugar especial tanto nas relações cotidianas como na vida ritual, bem como na relação com outros seres que não os humanos propriamente. Ciúme/inveja são sentimentos que estão imbricados um no outro na medida em que, ao demonstrar inveja de algo ou alguém, se está incitando o ciúme deste potencial pólo irradiador de inveja. Como observado durante todas as festas, ao provocar o ciúme em alguém, espera-se colocar o outro em posição mais frágil, à mercê das provocações e manipulações. É, portanto, no momento do ritual que se criam condições privilegiadas para que homens e mulheres, de forma intensa e musical, tratem de questões importantes para os Wauja, como namoro e sexo, e de afetos fundamentais como o ciúme e a inveja. Como foi dito, a produção estética na vida e nos rituais musicais dos Wauja está fundamentalmente relacionada ao estabelecimento de uma política entre humanos e estes outros seres que habitam o cosmos, os *apapaatai*. Nestes três rituais musicais, questões políticas e faccionais são explicitadas através de canções, relações de gênero são amplamente cantadas por todos e, através da perfeita execução musical, a doença pode ser revertida.

Referências bibliográficas

BASSO, Ellen B. *A musical view of the universe*: Kalapalo myth and ritual performances. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

FRANCHETTO, Bruna. Línguas e História no Alto Xingu. In Bruna Franchetto e Michael Heckenberger (orgs.) *Os Povos do Alto Xingu*: história e cultura. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001:111-156.

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

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Festa da Jaguatirica : uma partitura crítico interpretativa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP, 1990.

MENGET, P. Les Frontières de la Chefferie: Remarques sur le Système Politique du Haut Xingu (Brésil). *in: La Remonteé de l'Amazonie; Anthropologie et Histoire des Sociétés Amazoniennes. L'Homme,* 126-128, 1993: 59-76.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *O Canto do Kawo̲ká: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu.* Tese de Doutorado em Antropologia Social, UFSC, 2004.

FESTA DE DIVINO DO MARANHÃO NO RIO

Fernanda Cheferrino
fchefer@uol.com.br

Resumo: Demarcando o nascimento do cristianismo, a festa de Pentecostes no oriente teria sido um dos primeiros formatos da representação que celebra até hoje o Divino Espírito Santo. Chegando ao Brasil com a colonização ibérica e as missões católicas, o Divino torna-se uma manifestação bastante popular na sociedade brasileira do século XIX. Em meados do século XX, o êxodo nordeste-sudeste é marcante. A partir daí começa a história de um grupo que estabelece a tradição do Divino Maranhense no Rio de Janeiro. Esse panorama suscita questões acerca dos processos que envolvem a migração cultural. Através de um cruzamento entre pesquisa de campo e bibliográfica foram observadas as continuidades e mudanças sofridas na forma e sentido do Divino com o deslocamento Maranhão-Rio, assim como as contingências político-econômicas que envolveram o fluxo. A pesquisa fundamenta-se em uma etnografia centrada mais especificamente no terreiro "Ilê de Iansã e Obaluaê" em Nova Iguaçu, onde foram gravadas entrevistas, cânticos, imagens, e onde também foi possível realizar uma observação participativa. No entanto, com a mesma importância, fizeram parte do campo a festa da Ilha do Governador, de maior representação para a comunidade maranhense no Rio e sua relação com a "Casa das Minas", referência da cultura jêje em São Luís. A conclusão da pesquisa prevê uma contribuição para o estudo da música em movimentos migratórios, percebendo-a como instrumento de produção e preservação de cultura.

No contexto bíblico, o episódio da “descida do Espírito Santo” sobre os homens - considerado o marco inicial do cristianismo - representaria um estado de extrema felicidade, ocasionado pela presença do espírito divino, cuja essência seria o amor supremo, o bem e o poder da criação. A representação desse fenômeno mítico procura recriar então uma atmosfera de encanto e entorpecimento.

Em documento datado do século IV, (NASCIMENTO e MARIANO, 1988), o relato de uma portuguesa católica indica que a Festa de Pentecostes em Jerusalém, teria sido um dos primeiros formatos da representação que celebra até hoje o Divino Espírito Santo. Segundo sua descrição, ao quinquagésimo dia após a Páscoa os ofícios começavam desde o primeiro cantar do galo. Após o almoço, subia-se ao Monte das Oliveiras- onde se diz ter ocorrido a ascensão de Cristo. Lá se faziam leituras intercaladas de hinos. Desciam dali cantando até a igreja, localizada na gruta onde Cristo ensinava aos apóstolos, dizia-se uma oração, benziam-se os fiéis e logo se descia dali também com hinos; todo o povo sem exceção. A manifestação a aquela época (SANTO, 1988) seria uma derivação das festas judaicas, que comemoravam a

chegada das colheitas com fartura de bebida e comida para toda a gente.

Pode-se dizer que essas características citadas acima são bastante semelhantes ao que se vê hoje nas festas de Divino de tradição maranhense. Por exemplo, os trabalhos começam com a "Alvorada" e são estruturados com base em cânticos e rezas. Também fazem parte do ritual a passagem pela igreja e a visita ao mastro chamado "Oliveira", também intercaladas por fartas refeições comunitárias e bebidas.

Entretanto, segundo vários estudos sobre a festa no Brasil (LIMA, 1977; ABREU, 1988; CASCUDO, 1954), o Divino é reconhecido como uma festa instaurada em Portugal no século XIV pela Rainha Isabel. Da intervenção monárquica teriam surgido as atuais representações do "Império", onde crianças vestidas de reis e rainhas passam pelo ritual da coroação. A colonização ibérica e as missões católicas tornam a manifestação bastante popular na sociedade brasileira do século XIX (ABREU, 1999), onde ainda vem sendo recriada e reinterpretada de acordo com as paisagens sócio-culturais onde se estabelece.

A festa no Maranhão

No Maranhão, a incorporação da cultura religiosa de tradição mina[1], fez com que o Divino fosse cultivado também dentro dos terreiros, onde a idéia do "Espírito Santo", anteriormente vinculada à santíssima trindade católica, passa a ser associada também aos voduns, caboclos e encantados. Os festejos começam com o sábado de "Aleluia" e o "Abrimento da Tribuna", quando ouvem-se os primeiros toques de caixa[2].

A data das festas em cada terreiro vai depender da programação de cada casa; procurando-se fazer com que uma festa não coincida com outra, até porque muitas vezes os participantes são os mesmos.

Em 2004, 81 festas de Divino estavam registradas no arquivo do "Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho", em São Luiz com datas marcadas para praticamente o ano inteiro- com exceção da época da quaresma, quando todos os terreiros ficam fechados.

Toda festa tem um dono, que muitas vezes pode ser uma pessoa que "carrega" uma

[1] Termo mina é derivado provavelmente do forte de Elmina ou São Jorge da Mina, localizada na Costa do Ouro, atualmente república do Togo, Benin e Nigéria, de onde teria emigrado grande contingente de africanos escravizados para o Maranhão, um dos principais pontos de aporto dos "navios negreiros" no Brasil. O termo passou a designar porém, todos os negros sudaneses que foram embarcados naquele ponto para o Brasil. Assim por exemplo, os nagôs, os jêjes, foram chamados num sentido lato de 'negros minas' em várias partes do Brasil". (RAMOS, 1947).

[2] Tambor cilíndrico com aproximadamente 35 cm de altura e 25 cm de diâmetro. As extremidades são comumente recobertas com couro de cabra e percutidas com baquetas de madeira.

entidade, ou muitas vezes, o dono pode ser reconhecido também como a própria entidade. No caso do terreiro Ilê de Iansã e Obaluaê em Nova Iguaçu-RJ, por exemplo, a festa é de Dona Antonia, a sacerdotisa da casa, que leva a entidade "Légua Bogi Buá". No terreiro Fé em Deus de São Luís, comandado por Dona Elzita, a entidade seria o "Sucupira". A relação do dono com o Divino define se o motivo da festa é devoção, missão, obrigação ou promessa.

Depois de aberta a tribuna é preciso fazer o "Buscamento do Mastro". O mastro ou mastarel é uma árvore "pedida" no mato para levantar a bandeira do Divino. É um símbolo de fertilidade e prosperidade que representa a força da natureza. Quando conseguido é comemorado com a queima de fogos de artifício.

Mas a festa começa mesmo com o "Levantamento do Mastro". O tronco da árvore, que pode até ser um eucalipto, ganha o nome de Oliveira e passa a carregar a imagem da pomba branca, ornamentada com frutas, garrafas de bebida e folhas. É pedido que o Espírito Santo proteja a casa, o povo, os festeiros, que a festa seja de paz e tranqüilidade, mas é também um momento de tensão e expectativa, tanto pela própria dificuldade física da ação quanto pelo seu caráter simbólico. Durante o levantamento do mastro, podem ser enviados sinais e mensagens divinas ou haver "impedimentos" de qualquer ação, designados por alguma entidade. O sentido de comunhão é muito forte nesse momento. Enquanto os homens puxam as cordas amarradas ao tronco, todos estão atentos e vibrando para que tudo dê certo. Quando o mastro enfim se ergue, as caixeiras dançam e cantam ao seu redor:

"Mas que lindo pé de 'árvre' /Que a natureza criou/Pra servir de mastarel/Na festa do imperador". As caixeiras são figuras centrais da festa, responsáveis pela condução do ritual e por boa parte da música, apesar de não se integrarem ao corpo de músicos da festa. Há quem diga que ser caixeira é uma questão de dom. No "bater" das caixas, elas "tiram" versos que podem ser improvisados ou repetidos, mas que dizem respeito a um tema específico como o "dom divino", os "mistérios" ou as histórias da "encantaria". O toque das caixas ajuda a criar um estado de suspense, como que anunciando presença de uma força superior. Toda festa tem uma "caixeira - régia" e às vezes também a "caixeira-mor", estas são normalmente as que tem maior domínio da festa e uma relação mais próxima com a casa.

Na semana seguinte ao levantamento, vem a coroação do império e a Salva para o Divino. É considerada a festa mais importante, a Festa do Divino propriamente dita. Começa-se com o toque da "Alvorada" às seis da manhã. Por volta de onze horas ou meio-dia acontece a missa na igreja. A procissão acontece em seguida, acompanhada pelas ladainhas das

rezadeiras em harmonia com os “músicos”[3].

Ao entrarem no salão, o mestre-sala faz “os impérios” sentarem aos tronos. As caixeiras ficam de frente para o altar, cantando e tocando a salva para os imperadores e mordomos. A mandado da caixeira-régia, o mestre-sala encarrega-se de encaminhar o império ao “manjar'. As caixeiras também se deslocam até a mesa e continuam tirando um verso atrás do outro. Quando o império termina, é hora das caixeiras se sentarem para o “manjar”. Os músicos então se aproximam, começam a tocar marchinhas animadas e logo o pessoal está brincando e bebendo.

No dia seguinte, derruba-se o mastro. Enquanto a banda e a radiola tocam; imperadores, mordomos, bandeiras e caixeiras circulam em torno do tronco arriado ao chão, cantando e tocando para o Divino. Alguns brincantes disputam a retirada das prendas junto ao mastro. O momento é de muita euforia, quase êxtase. Crianças correm, pessoas dançam, conversam em voz alta enquanto bebem, aplaudem e se divertem. Em algumas casas acontece o carimbó das caixeiras, que agora começam a dançar e “mexer” com os outros, improvisando versos insinuantes e provocativos.

Nas casas de tradição jêje e nagô que fazem Festa de Divino, é comum se bater o “tambor de mina” para o encerramento. O ritual, semelhante ao candomblé, ao xangô e à umbanda, se caracteriza como uma dança em círculo ritmada pelo toque de três tambores (FERRETTI, 2000), sendo dois abatás e um atabaque. O toque dos tambores invocam a chegada de “voduns”e “caboclos”, que quando “baixam”nos terreiros, começam a entoar cantos e versos próprios de cada entidade.

A festa no Rio

Em meados do século XX, o êxodo nordeste-sudeste é marcante. Maior concentração comércio- industrial e a conseqüente oferta de melhores empregos e condições econômicas, universidades e centros de cultura no Rio de Janeiro e São Paulo se apresenta como uma alternativa necessária para diversos trabalhadores, estudantes e artistas maranhenses. Vieram fiadeiras e rendeiras que trabalhavam na indústria de tecidos e fibras derivados do cânhamo e

[3] Os músicos do Divino no Maranhão formam normalmente uma pequena banda com sopros e percussão. Acompanham as “Folias” no arrecadamento de “jóias” ofertadas ao santo, as procissões e as ladainhas. Também podem atuar nos intervalos da coroação dos impérios, nas horas do “manjar” ou nas comemorações do levantamento e derrubamento do mastro. Em momentos de clímax da festa é possível se ver caixeiras, músicos e radiolas atuando concomitantemente, cada um porém ocupando um espaço e realizando repertório distinto.

da malva, produzidos em larga escala até a segunda guerra, extinta com progressiva comercialização do petróleo e o aparecimento da fibra sintética. Famílias inteiras se deslocavam e traziam também as empregadas domésticas. Marinheiros e "meninas da rua" que chegavam com a vontade de construir uma vida nova. Operários que chegavam com a construção das primeiras grandes rodovias.

Atualmente, pequenos guetos de maranhenses se estabelecem em casas, terreiros e sedes de associações localizadas na periferia do Rio de Janeiro onde manifestações musicais de finalidade lúdica e religiosa como a Festa de Divino, Bumba-meu-boi e Tambor de Mina são praticadas. O que vemos de comum nessas manifestações além de serem originárias de um mesmo local, é que por trás delas é a devoção a um santo. No Bumba-Boi; vemos a devoção a São João; no Tambor de Crioula vemos São Benedito, no Divino e no Cacuriá o próprio Espírito Santo; e na Mina, os Caboclos e Encantados. Esse é um fator essencial na análise da presença da música do maranhão no Rio, pois é a convicção na chamada "lei" da religião, que faz com que essas manifestações sejam preservadas, e provavelmente a ela se deva também as poucas transformações que a manifestação parece ter sofrido com a migração. A designação de um devoto para realizar uma festa é considerada como uma missão que não deve deixar de ser cumprida, caso contrário, acarretaria sofrimentos e transtornos para sua vida. Como afirmou Dona Antonia: "A gente nunca abre (a festa, a casa) por vontade própria da gente. A gente abre porque tem que abrir mesmo, senão não abrir o couro come. Tem que fazer o que eles querem, ou então a gente tem que sofrer bastante [...]".

Referências bibliográficas

ABREU, Martha. *O império do divino:* festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro-1830-1900. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERRETTI, Sérgio. Disponível em _Atlas Afro-Brasileiro. Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, Carlos de. *Festa de Divino Espírito Santo em Alcântara*. Dep.de Cultura do Estado do Maranhão, 1977.

MARIANO, Alessandra e NASCIMENTO, Aires. *Viagem do ocidente à terra santa no século IV*- Edições Colibri: Lisboa, 1988.

PEREIRA, Nunes. *A Casa das Minas:* culto dos voduns jêje no Maranhão. Petrópolis: Vozes, 1979.

SANTO, Moisés. *Origens orientais da religião popular portuguesa.* Cooperativa Editora e Livreira, 1998.

FESTRIBAL EM SÃO GABRIEL DA CACHOEIRA, AM: POR UMA CLASSIFICAÇÃO DOS REPERTÓRIOS MUSICAIS.

Líliam Barros
liliambarros@terra.com.br

Resumo: Situada nas fronteiras entre Brasil, Colômbia e Venezuela, a cidade de São Gabriel da Cachoeira possui uma população majoritariamente indígena que se vale de diversos mecanismos para manutenção da identidade étnica. Em meio ao contexto de mudança cultural próprio de uma zona urbana, os repertórios musicais assumem papel preponderante na demarcação das fronteiras étnicas. Nessa comunicação serão considerados os repertórios musicais envolvidos no Festribal, evento turístico de grandes proporções promovido pela prefeitura que acontece anualmente no início de outubro. O Festribal favorece a construção da imagem do índio rio-negrino, contrapondo as noções de "modernidade" e "tradição", à qual os repertórios musicais do entorno do evento devem se enquadrar. Essa comunicação busca pôr em discussão as categorias de classificação desses repertórios musicais promovidas pelo evento Festribal em comparação aos critérios indígenas de classificação.

Introdução

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 capitalista nacional. A literatura etnográfica sobre a região é ampla e diversificada, ainda que limitada aos aspectos da cultura material (RIBEIRO, 1995), da cosmologia e religiosidade (BUCHILLET, 1995) e, atualmente, dos processos de dinâmica social em função da situação de fronteira nacional e interfaces com os aspectos culturais (SANTOS, 1983; A.G.OLIVEIRA, 1995). Etnografias sobre os fazeres musicais ainda são escassas tendo esta lacuna começado a ser suprida pela dissertação de mestrado de Piedade (2000) sobre um grupo *Tukano*.

Nas estatísticas feitas em 1983 por Santos e em 1995 por A.G.Oliveira, foi constatada a presença das seguintes etnias na faixa populacional indígena da cidade: *Tukano, Tuyuka, Baré, Baniwa, Piratapuia, Tariano, Dessano, Karapanã, Arapasso, Barassano, Kobewa, Kamã*. Atualmente as 23 etnias que povoam a bacia do Rio Negro estão representadas na população que vive na zona urbana do município, com uma totalidade de 11 mil habitantes entre índios e não – índios (RICARDO, 2004). Esta população indígena (cerca de 90% da população da cidade) mantém um relacionamento íntimo com seus povoados de

origem, seja de forma concreta indo ao local, visita de parentes ou, participando de atividades tradicionais como o cultivo da roça e o artesanato, bem como a manutenção de várias de suas tradições culturais.

Em função mesmo da situação de fronteira entre os países da Colômbia, Venezuela e Brasil, a cidade de São Gabriel da Cachoeira vêm passando por um processo de urbanização cada vez mais potente, com crescimento da zona urbana e constante desmatamento da zona rural das adjacências, fator que têm contribuído grandemente nas mudanças de hábitos dos moradores indígenas que possuíam roças nesses ambientes.

Um dos mecanismos de demarcação da etnicidade é a língua, uma vez que a população indígena segue falando as línguas francas *Nheengatú* e *Tukano*, a língua materna (das etnias individuais), além do português e do espanhol. Importante mencionar que o *Nheengatú* ou língua geral foi introduzido pelos missionários jesuítas no século XVII e transformado em língua franca na região por razões de catequese, tanto quanto o *Tukano* o foi pelos missionários salesianos, já no final do século XIX e início do século XX. Assim, para uma compreensão da identidade indígena manifesta nos diversos repertórios do bairro, é necessário considerar a língua enquanto categoria capital na análise do fenômeno musical.

Pertencimento e música em São Gabriel da Cachoeira

A população indígena da cidade está distribuída em bairros com características diferentes. Bairros como o da Praia, às margens do Rio Negro, cujos moradores lá habitam há muitas décadas, possuem conhecimentos diferenciados dos repertórios musicais tradicionais (incluindo a aquisição do conhecimento de repertórios novos e dos "de fora") enquanto a população de bairros mais recentes como Areal e Dabaru, com pessoas recentemente descidas das cabeceiras dos rios e que possuem conhecimento dos repertórios ditos “culturais”, constituem focos de mudança mais recente ou processo de revalidação de valores. Entre esses extremos, existe um movimento de re-leituras e re-arranjos da identidade indígena por um corpo de compositores e músicos em geral (indígenas) que trabalham a temática indígena de diferentes maneiras, valendo-se do conhecimento de música ocidental para elaborar suas interpretações.

No centro das práticas musicais da cidade a imagem do índio rio-negrino é construída a partir do corpo ritual oferecido pelo *Dabokuri*, constituindo um valor cultural cujas interpretações se dão em diferentes níveis de conceituação. O *Dabokuri* compreende um sistema intertribal de trocas de bens manufaturados e pertence à categoria das coisas

"culturais" e ainda é realizado nas comunidades que vivem em locais mais distantes das zonas urbanas de São Gabriel da Cachoeira. Por um lado o *Dabokur*i realizado na cidade é tido pelos índios como algo "superficial" e, por outro, em situações específicas em que seja necessária a manifestação da identidade indígena, é visto como uma particularidade dos índios rio-negrinos.

Tal construção se revela principalmente em eventos turísticos promovidos pela prefeitura como o Festribal no qual o *Dabokuri* aparece enquanto sinal manifesto da identidade cultural indígena. O Festribal está em sua VIII edição e foi criado pela prefeitura com o objetivo de estabelecer um foco turístico na região e, de fato, o evento consegue aglutinar um determinado contingente de turistas, mas o público majoritário é, verdadeiramente, a própria população da cidade e das comunidades que são convidadas. A projeção do evento não ultrapassa o nível regional em termos de aglomeração turística e mesmo difusão midiática, fator que coopera para que o público participante do espetáculo seja, de fato, a população da cidade. No entanto, o fator turístico exerce fundamental importância porque fundamenta as escolhas e perfis dos espetáculos. A população que participa dos espetáculos é constituída por moradores da zona urbana de São Gabriel da Cachoeira e da zona rural também, sendo esses últimos, na maioria das vezes, responsáveis pelo lado "cultural" dos repertórios, rituais e danças apresentados. Estruturalmente, o Festribal compreende um complexo turístico que tem como objetivo evidenciar o caráter indígena da cidade de São Gabriel da Cachoeira articulando, para isso, diversos mecanismos de exploração dessa imagem: a estrutura de competição entre agremiações culturais; a estilização de traços culturais de identificação étnica (como a especialidade artesanal de cada etnia no sistema de trocas); a estilização da figura do pajé e de repertórios musicais (principalmente os que estão relacionados com o ritual do *Dabokuri* - *cariço, japurutú, kapiwayá, ahãdeakú*). Inserida nesse processo de construção da imagem do índio rio negrino, as festas de santo aparecem como índice de identificação da identidade indígena, ainda que explicitada a sua origem jesuíta (durante o evento são lidos documentos relativos aos repertórios e rituais apresentados). Interessante mencionar que, dos três repertórios das festas de santo - rezas, caminho de santo e *correrê* - apenas o *correrê* é apresentado enquanto ícone da identidade indígena. Tal apropriação do repertório de santo se explica a partir da categoria nativa "da região" que abrange, além dos repertórios tradicionais, os repertórios novos e os já considerados típicos da região apesar de terem sido implementados por agentes externos. Na verdade, a categoria "da região" pode ser compreendida através da bifurcação com a categoria

“de fora”, pois se apropria de algo originalmente externo ao contexto do outro extremo das categorias nativas de pertencimento - “cultural” - em que estão inseridos os repertórios tradicionais indígenas.

Tais negociações se dão tendo como agentes os próprios índios, não – índios e membros da bancada do governo. 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 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. Por parte dos índios, a percepção de algo que se lhes dê sentido de pertencimento ocorre sempre que membros das comunidades do interior se apresentam, ainda que muitas vezes, para gerações mais jovens, tais apresentações sejam acompanhadas de vaias e desdém. As inovações tecnológicas, como carros alegóricos, efeitos cênicos, projeções de luzes e sonorização do ambiente produzem fascínio entre a população e, de fato, o Festribal constitui uma das poucas oportunidades de lazer gratuito para a população da cidade.

Importante mencionar que, durante o Festribal, não só a comunidade indígena da cidade de São Gabriel da Cachoeira participa como, também, comunidades do alto dos rios descem para apresentar-se, até mesmo grupos Yanomami são convidados a participar do evento. Além das apresentações desses grupos visitantes, o Festribal é organizado segundo uma lógica de competição entre agremiações da cidade, cada dia é destinado a uma delas. As agremiações envolvem a comunidade indígena e não indígena e agrupam diversas possibilidades de repertórios, desde os “culturais” (de conhecimento da população indígena), até produções musicais destinadas tão somente ao evento, com compositores e intérpretes locais.

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.

As festas de santo surgem como um portal desse processo de re-negociação de pertencimento das práticas musicais no sentido de que, tal como foi verificado em pesquisa de mestrado, oferecem fronteiras entre as identidades indígenas na medida em que emergem as identidades étnicas e generalizantes através dos repertórios

Faz-se necessária uma compreensão do processo de classificação dos repertórios a partir da percepção nativa do pertencimento de tais músicas, bem como da dinâmica que mobiliza esse processo de pertencimento e até mesmo de apropriação dos repertórios musicais.

Considerando o contexto de fricção interétnica, nos termos de Oliveira (1976), presente em São Gabriel da Cachoeira verifica-se que a música assume um papel distintivo de expressão identitária, aliada ao símbolo maior de manifestação de identidade étnica, a língua. Segundo manifestações verbais dos habitantes do bairro da Praia, é de acordo com a língua que se constituem os repertórios, tanto quanto se legitimam diante da comunidade.

As festas de santo revelam o esse caráter híbrido da comunidade na medida em que comportam um repertório de fato plural e, ao mesmo tempo, com unidade suficiente ao ponto de explicitar as características particulares da identidade indígena. Neste sentido, pretende-se compreender de que maneira se dão as relações entre frentes ideológicas musicais distintas e seus mecanismos de arrumação e/ou acomodamento.

Procedimentos Metodológicos

Tendo a etnografia como base para a pesquisa, a compreensão das categorias nativas no que concerne aos diversos aspectos relacionados à análise dos repertórios musicais também emerge enquanto item necessário e eficaz no fazer etnográfico. Em se tratando de compreender as noções de pertencimento relacionadas aos diversos repertórios musicais da cidade, verifica-se a necessidade de lançar mão da longa trajetória antropológica sobre a questão da identidade étnica. Assim, pretende-se construir vias nas quais se vislumbrem categorias de pertencimento, buscando identificar os diversos graus de reconhecimento, manutenção e/ou fortalecimento da identidade indígena.

Primeiramente foi feito um levantamento dos repertórios das comunidades indígenas envolvidos no Festribal e nas Festas de Santo, tal procedimento teve como base, além das gravações em campo, o uso de gravações oficiais do evento. O Festribal conta com um sistema de produção de cd anterior à realização do evento e venda desse material durante e posterior ao espetáculo bem como a produção de vídeos, pela prefeitura, de forma que já se dispõe desse produto enquanto material susceptível à análise.

Á medida em que foi sendo feito o levantamento dos repertórios, foram contatados os músicos, realizadas entrevistas, documentários e gravações em cd. O contato com os músicos aconteceu em função mesmo da aproximação destes com os eventos em questão

(Festribal e Festas de Santo) tanto quanto por indicação de terceiros acerca de pessoas conhecedoras desses repertórios musicais. Importante mencionar que o Festribal conta com a participação de músicos da zona rural do município, populações que habitam ilhas da proximidade, rios adjacentes e comunidades do interior. No entanto, o trabalho de campo não teve como objetivo o acesso a essas populações em função mesmo da distância e despesa.

Com o objetivo de compreender as diferentes categorizações acerca das práticas musicais da cidade foram realizadas entrevistas semi-estruturadas, nem sempre gravadas, sobre os posicionamentos dos moradores indígenas músicos e não – músicos acerca de seus fazeres musicais.

A categorização dos diversos repertórios praticados na cidade se deu a partir dos critérios nativos de classificação. 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.

Os repertórios aqui mencionados não constituem, todavia, todo o corpo de repertórios existente na cidade e suas adjacências. Ao que parece estarem 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". De toda maneira, é possível identificar esse critério norteador das demais categorias e compreender as nuances que se apresentam nos intertextos.

A análise e descrição que ora serão apresentadas foram desenvolvidas a partir do ponto de vista êmico dentro do contexto sócio-cultural da zona urbana de São Gabriel da Cachoeira o que significa dizer que tais repertórios, já descritos por Piedade (2000) em comunidade *Yepá Mahsa* da localidade de São Pedro, estão configurados dentro do espectro "superficial", segundo opinião dos músicos de São Gabriel da Cachoeira.

Outra consideração a ser feita é o fato de que tais repertórios elencados constituem o cartão de visitas sobre o qual é edificado o Festribal, ainda que as categorizações ultrapassem a esfera desse evento e se espraiem sobre as práticas sócio-culturais em geral da cidade. Para além do que o Festribal invoca, às categorizações das músicas juntam-se as dos instrumentos

que ora direcionam a classificação de determinado gênero musical – como *cariço* e *japurutú* – ora transitam entre um e outro gênero sem necessariamente constituir essência para a existência deste. Destarte, compreende-se que não podem existir os dois gêneros acima mencionados sem que estejam circundando o dito instrumento musical, com suas características específicas.

Repertórios Culturais

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 das proximidades. Dentre tais músicas, entram principalmente os repertórios de *cariço* e *japurutú*, com sua diversidade temática e de performance cuja análise foge ao escopo desse trabalho, indo apenas até os meandros do grau de pertencimento que tais músicas suscitam na população indígena local e nas representações que lhes são atribuídas.

Música Instrumental

Dentre os repertórios culturais instrumentais, os que se destacam na cidade são o de *cariço*, *japurutú* e o "toque de cabeça de veado". O repertório de *cariço*, também considerado gênero musical, é caracterizado de acordo com a língua em que é cantado, pois, apesar de ser instrumental, descreve histórias que são de conhecimento geral das pessoas que pertencem à etnia em que é tocada a música. Piedade (2000) fornece descrição detalhada acerca da confecção e classificação desses instrumentos a partir de categorias nativas. Como característica do repertório de *cariço* pode-se apontar a melodia construída a partir de uma espécie de *hoqueto*, em que cada instrumento possui uma gama de sons que são dispostos segundo ordem específica na constituição da melodia, coletivamente.

O repertório de *japurutú*, tal como o de *cariço*, constitui gênero musical pelo fato de se configurar em torno do instrumento enquanto essência e possuir um corpo de músicas relacionadas com temas distintos, variando segundo a língua de cada etnia. Tal como o *cariço*, a música de j*apurutú* é também tocada aos pares, de modo que a melodia é construída coletivamente a partir da gama de sons própria de cada instrumento. Segundo Piedade (2000), entre os *Yepá Mahsa*, grupo *Tukano* da comunidade de São Pedro, existe denominação específica para cada instrumento, sendo o principal, que comanda a música, o "homem", e o que responde, a "mulher". Durante pesquisa de campo entre 2001 e 2004, foi verificada a

informação de Piedade em São Gabriel da Cachoeira de que existe um que comanda e outro responde, sendo que a boa performance depende invariavelmente de peritos em ambos os instrumentos. No entanto, a nomenclatura "homem" e "mulher" não mais é utilizada, pelo menos não foi mencionada nesse período. Justamente por conta do detalhe da construção melódica, o ideal sonoro parece estar vinculado à execução da melodia em absoluto *legatto*, sem que fique perceptível a mudança entre um instrumento e outro. Outro aspecto relacionado com o ideal de performance de música de *japurutú* parece estar relacionado com a limpeza da linha melódica, sem interferência do barulho do sopro.

A gravação do "toque de cabeça de veado" se deu durante ensaio da Agremiação Uaupés na roça de seu Anacleto, com músicos dos bairros dos arredores (Areal, Dabaru e Novo Progresso). Foi usado um crânio de veado com orifícios rebocados com breu, com exceção do orifício da nuca. O "toque de cabeça de veado" originalmente quer dizer "traga *caxiri*" e é tocado durante a cerimônia de *Dabokuri* e, nessa situação de ensaio, tomou ares de dança, com coreografia específica. Os passos da dança acompanham os valores rítmicos dos sons. Em fila, os dançarinos cambavam de um lado para o outro, quanto mais rápido o valor do som, mais rápido o passo da dança, de um lado para o outro. Talvez a estrutura melódica acompanhe a prosódia do texto que os sons se referem, essa asserção constitui uma hipótese no sentido de que é possível que hajam paralelos estruturais lingüísticos e musicais.

Música Vocal

O Ahãdeaku, originalmente repertório tipicamente feminino cantado durante cerimônia de *Dabokuri*, no momento de servir *caxiri*. Piedade (2000) descreve o repertório de *Ahãdeakü* como sendo indicador da demarcação musical de gênero na sociedade patrilinear e virilocal indígena rio-negrina em que a mulher, distante de sua família, exprime com liberdade sua situação de estrangeira e falante de outra língua.

O repertório de *Kapiwayá*, ao contrário, é restrito ao público masculino. Durante quatro anos de pesquisas em São Gabriel da Cachoeira foi observada uma performance desse gênero musical apenas uma vez. Cantado em língua Tukano arcaica, somente os mais velhos são conhecedores do repertórios que compreende um conjunto de danças acompanhadas pela marcação rítmica de um bastão de ritmo (em São Gabriel da Cachoeira denominado *Kapiwayá*) e que possui coreografia específica.

Repertórios "da região"

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. Tal observação se deu a partir de conversas com os músicos compositores bem como a partir da análise das músicas que compõem o cd ilustrativo da agremiação *Tukano* e da estrutura geral do evento Festribal como um todo. Assim, num misto dos pontos de vista êmico e ético, surgiram as sub-categorias tradicional e não tradicional.

É necessário acentuar o fato de que a classificação dos repertórios em "da região" emerge a partir das considerações da comunidade indígena como um todo, e não pertence à lógica classificatória do Festribal. As sub-categorias parecem estar vinculadas a essa lógica e simbolizam um paradoxo e esforço de adequação a ela, portanto, serão consideradas como divisão interna do conjunto de músicas relativos ao Festribal constituindo o primeiro grupo de músicas "da região".

Por outro lado, num segundo grupo fora da abóbada de classificação do Festribal, os repertórios musicais estão configurados segundo a lógica de patrimônio externo que foi absorvido pela população indígena e historicamente englobados em seu estoque simbólico e de pertencimento em música.

O primeiro grupo compreende o repertório relacionado com o festribal. A análise das músicas se deu a partir de material coletado em 2003 durante os ensaios das agremiações "Uaupés" e "Tukano". Dentre as músicas consideradas "tradicionais" estão as composições de Israel Dutra, compositor mencionado anteriormente, algumas músicas do repertório de *cariço* tocadas por músicos dos bairros Areal e Dabaru e algumas danças de *Correrê* observadas durante a apresentação do Festribal de 2003.

Ainda sobre os repertórios considerados tradicionais dentro do Festribal estão as apresentações das comunidades do entorno de São Gabriel da Cachoeira, uma área que compreende as adjacências da zona urbana, incluindo a zona rural do município, também chamada de "interior". Nessas apresentações também são convidadas comunidades de outros rios, como os *Baniwa* do rio Içana e os *Yanomami* da fronteira com Venezuela. Tais apresentações incluem, principalmente, amostras dos repertórios tradicionais de *cariço*,

japurutú e simulação de *Dabokuri*. Nessas ocasiões não foram realizadas gravações em função do contexto de espetáculo. Também não foram postas a venda gravações oficiais. Tais apresentações acontecem nos momentos entre as apresentações das agremiações.

Dentre as músicas consideradas não tradicionais do Festribal estão as composições regionais. Tais composições têm como característica principal o esforço em acentuar o caráter diferencial do Alto Rio Negro e São Gabriel da Cachoeira. Existe um florescimento de compositores e intérpretes regionais incentivado pela prefeitura e consolidado pela infra-estrutura local de estúdios de gravação e tratamento das músicas por técnicos vinculados a igrejas protestantes. Este fator ainda não foi suficientemente elucidado, mas parece haver uma estreita cooperação em relação à produção musical entre os compositores regionais e os técnicos e músicos de igrejas protestantes.

O 2º grupo compreende as músicas que estão relacionadas com a situação de mudança cultural que os repertórios musicais sofreram com o processo de urbanização. Tais mudanças são sentidas pela população indígena e categorizadas de modo a diferir dos repertórios tradicionais, sempre tendo estes como critério classificador. Nessa categoria também entram os repertórios adquiridos através do contato com sistemas culturais exógenos, tal como acontece como o repertório em *nheengatú*. Apesar de ser língua estrangeira, introduzida pelos missionários jesuítas, adquiriu contornos identitários ao ser posta em equivalência com o *Baré*. Nesse sentido, o repertório em nheengatú identifica a etnia *Baré*.

O repertório de benzimento têm lugar nas práticas medicinais tradicionais, opostas aos cuidados hospitalares e/ou em concomitância, uma vez que as unidades de saúde estão passando por um processo de avaliação de suas práticas medicinais em função da temática da saúde indígena. Tal categoria se impõe a partir do critério classificador "pajelança". O benzedor é considerado um pajé urbano, que possui conhecimentos sobre ervas, cantos e sopros mas não possui os mesmos poderes de um pajé.

Como a face dupla de uma mesma moeda, um outro contexto musical se anuncia enquanto elemento de demarcação das fronteiras identitárias dentro da dinâmica musical da cidade: as festas de santo. Inseridas no calendário católico, tais festas foram introduzidas pelos missionários jesuítas durante suas primeiras incursões pela região do baixo Rio Negro durante o século XVII, nas proximidades do Lugar da Barra (atual cidade de Manaus) e cuja estrutura e modelo foram utilizados pelos missionários carmelitas que ficaram responsáveis pela região a partir de meados do século XVIII. As festas de santo possuem um repertório diferenciado em três ramificações: reza; caminho de santo e correrê. As rezas formam um

conjunto de dez músicas cantadas em latim e português, cujo simbolismo está relacionado com o pagamento de promessas e alcance de graças. O repertório de "caminho de santo" está relacionado com o itinerário da imagem do santo ao longo dos bairros, as músicas são cantadas em português e *nheengatú*, e o repertório de "correrê" é um conjunto de danças coreografadas, cantado em *nheengatú*, com temáticas sobre animais (BARROS, 2003).

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. Por fim, os repertórios do hinário litúrgico católico e protestante também entram nessa classificação.

Comentários finais.

A literatura etnomusicológica abrangente à música indígena está, em sua maioria, dirigida a grupos em menor grau de contato com a sociedade capitalista (BASTOS, 1999; SEEGER, 1980; PIEDADE, 2000). As culturas musicais resultantes do contato, pluralidade característica do contexto musical brasileiro, têm sido objeto de poucos estudos etnomusicológicos quando estão relacionadas com culturas indígenas. O trabalho de Setti (s/d) constitui uma das poucas abordagens que buscam perceber re-leituras e re-significações em termos de repertórios, instrumentos, rituais e outras dimensões nestas culturas em contato.

No caso da cidade de São Gabriel da Cachoeira, verifica-se que os repertórios estão permeados de re-leituras, re-significações e interfaces com os conflitos ideológicos da urbanidade, associados a outros referenciais simbólicos. Neste contexto, novos repertórios surgiram, como o de "benzimento", em equivalência com o de "pajelança" das comunidades mais isoladas, e os repertórios cantados em *Baré* (língua extinta posta em equivalência com o *Nheengatú*) e os em *Nheengatú* (língua imposta pelos missionários). Em meio a estes repertórios "novos", as músicas tradicionais adquirem conotações diversas das do tempo em que os moradores do bairro habitavam suas comunidades de origem, mas que, apesar disso, procuram conservar e transmitir, ainda que sem todo o envolvimento filosófico que tradicionalmente acompanham tais repertórios.

No âmbito das re-significações e re-leituras, ocorre a eleição e transmutação de aspectos ou valores tradicionais em ícones da identidade indígena. Através da percepção desses ícones tornar-se-á possível circunscrever o sistema simbólico que envolve a construção

da imagem do índio rio-negrino e as demais categorizações de pertencimento tanto pelos moradores indígenas acerca de suas próprias práticas musicais quanto dos agentes externos, governamentais e institucionais de maneira geral. Em meio a essa dinâmica de construção da imagem do índio rio-negrino, surgem as categorias generalizantes, nos termos de Roberto Cardoso (OLIVEIRA, 1976), que dizem respeito aos aspectos estilizados da cultura tradicional indígena (dos repertórios surgem estilizações de elementos rítmicos), sejam esses musicais, da dança (estilização de passos da dança tradicional), rituais (*caxiri*, pajelança), cosmológicos (mitologia e apelo ao meio ambiente - mata, rio), ou da ordem social (ênfase ä figura do pajé).

A questão que se coloca é de como compreender a dinâmica desse processo de re-significação das categorias de pertencimento dos repertórios musicais e quais as implicações de ordem sócio-culturais que possibilitam as diversas frentes motrizes desse processo de construção da imagem indígena. Como desdobramento de tais questões surgem, ainda, as implicações relacionadas à percepção de tais mudanças de referenciais identitários pelos próprios moradores indígenas, buscando uma compreensão da percepção êmica. O Festribal e as Festas de Santo emergem enquanto agentes viabilizadores de negociação e re-simbolização dos diversos repertórios musicais que povoam o contexto de São Gabriel da Cachoeira e, enquanto tais agentes, possibilitam a eleição de ícones da identidade indígena (em todas as esferas da performance) que contribuem para a formatação da imagem do índio rio-negrino. Tanto o Festribal quanto as Festas de Santo são percebidos de maneiras distintas pela população indígena: de um lado, o Festribal surge como possibilidade de entretenimento e abertura para certa visibilidade (já que a própria população participa através das agremiações), no entanto, a percepção da indianidade pelos próprios índios não acontece de forma passiva, uma vez que os processos generalizantes são abertamente criticados, sendo o argumento principal de tais críticas a não representação ou representação incorreta das características étnicas de cada grupo étnico; por outro lado, as festas de santo se encontram representadas como cultura "da região" e percebidas como tal pelos índios e, durante o Festribal, são transmutadas a algo que, primeiramente "de fora", transformou-se em "cultural". Importa aprofundar tais categorias nativas de pertencimento relacionadas aos repertórios em questão.

A tradição antropológica na questão do contato entre índios e brancos e do processo de identificação étnica tem como pilares as noções de transfiguração étnica de Darcy Ribeiro (1986) e, nos anos 70, os estudos de Roberto Cardoso de Oliveira (1976) com os *Terena*, de

onde emergiram os conceitos de "índio genérico" e "identidade contrastiva", amplamente discutidos no meio acadêmico. Em meio a essas discussões, o conceito de etnia aparece vinculado ao corpo sócio-cultural que circunda o conceito de identidade étnica, tal como o concebe Roberto Cardoso de Oliveira (1976). Já nos anos 90, João Pacheco de Oliveira dispensou extrema atenção para os problemas do contato entre os *Tikuna* do alto Solimões (1999a,b), revelando processos de manifestação da identidade indígena a partir da plena categorização dos espaços sócio-culturais pelos próprios *Tikuna* a partir de uma tênue diferença entre o que é de fato indígena e o que passou por processo de re-significação. João Pacheco de Oliveira também abriu espaço para discussões sobre identidade étnica entre os grupos indígenas do nordeste do Brasil, partilhando das noções de "viagem de volta".

A classificação dos repertórios musicais apresentada compõe a análise da dinâmica cultural em torno dos sistemas musicais em trânsito em São Gabriel da Cachoeira. Faz parte de uma discussão mais ampla acerca da diversidade de estilos musicais e a busca pela compreensão de um estilo musical regional. Como procedimento inicial, a classificação dos repertórios musicais do entorno do Festribal representa um esforço de leitura da dinâmica desses estilos musicais.

Referências bibliográficas

BARROS, Líliam. *Música e Identidade Indígena na Festa de Santo Alberto em São Gabriel da Cachoeira, Am*. Dissertação de Mestrado. Salvador: UFBA, 2003.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: UFSC, 1999.

BUCHILLET, Dominique. *Maladie et Memoire des Origines Chez lês Dessana du Uaupés (Brésil)*. Paris: Université de Paris X, 1983.

KUMU, Umúsin Panlõn e Tolamã Kenhíri. *Antes o Mundo Não Existia*: A Mitologia Heróica dos Índios Desâna. São Paulo: Cultura, 1980.

OLIVEIRA, Ana Gita de. *O Mundo Transformado*: Um estudo da Cultura de Fronteira no Alto Rio Negro. Belém-Pará: MPEG, 1995.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *Identidade, Etnia e Estrutura Social*. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.

OLIVEIRA, João Pacheco de (org). *A Viagem da Volta:* Etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Rio de Janeiro: Contracapa, 1999a.

_____. 1999b. *Ensaios em Antropologia Histórica.* UFRJ. PIEDADE, Acácio Tadeu de C. 1998. "Música Yepâ Masa: Por uma antropologia da música no Alto Rio Negro." Diss. de mestrado. Florianópolis: UFSC.

RIBEIRO, Berta G. *Os Índios das Águas Pretas:* Modo de produção e equipamento produtivo. São Paulo: Edusp, 1995.

RIBEIRO, Darcy. *Os Índios e a Civilização:* A integração das populações indígenas no Brasil moderno. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

RICARDO, Carlos Alberto. 2004. "Programa Rio Negro" In *www.socioambiental.org.br.*
Santos, Antonio Maria de Souza. 1983. "Etnia e urbanização no Alto Rio Negro: São Gabriel da Cachoeira: AM." Diss. de mestrado. Porto Alegre: UFRGS.

SANTOS, Antônio Maria de Souza e Lima, Margarida Elizabeth de Mendonça. "Medicina Tradicional e Ocidental no Alto Rio Negro. O papel dos rezadores em São Gabriel da Cachoeira (Am)" In *Medicinas Tradicionais e Medicina Ocidental na Amazônia*. Org. Dominique Buchillet. Belém-Pará: MPEG, 1991.

SEEGER, Anthony. *Os índios e Nós:* Estudo Sobre Sociedades Tribais Brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SETTI, Kilza. S/d. Questões relativas à autoctonia nas culturas musicais indígenas da atualidade, consideradas no exemplo dos Mbyá-Guarani. In *Revista da Associação Brasileira de Musicologia.*

VINCENT, William Murray. “Máscaras. Objetos Rituais.” In: *Suma Etnológica Brasileira.* Org. Darcy Ribeiro, coord. Berta Ribeiro, vol. 3, Arte Índia. Rio de Janeiro: Vozes, 1986. p. 151-72.

GRAVAÇÃO MULTIPISTA EM CAMPO: DESENVOLVENDO UMA ABORDAGEM PARA MÚSICA DE TRADIÇÃO ORAL

José Guilherme Allen Lima
recwiz@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho é uma avaliação dos procedimentos utilizados durante as gravações em campo para o disco "Responde a Roda Outra Vez", produzido pelo Núcleo de Etnomusicologia da UFPE sob coordenação geral do Prof. Carlos Sandroni e coordenação técnica do autor. As gravações foram realizadas no período de Janeiro a Março de 2003 em cidades do interior dos estados de Pernambuco e da Paraíba. A maior parte do material presente no disco foi captada em um sistema móvel de gravação multipista, em uma experiência inédita na região, e dessa forma, um processo de adaptação do equipamento às necessidades e limitações do campo se fez necessário. Posteriormente, houve também o desenvolvimento de uma abordagem específica para a finalização do material de áudio, condizente com o contexto em que o trabalho foi desenvolvido e os objetivos da pesquisa como um todo. O processo é descrito de acordo com suas diferentes etapas, desde o planejamento das gravações até a finalização, destacando-se os problemas encontrados e suas respectivas soluções à medida que o trabalho foi realizado. Na parte relativa à finalização há também uma discussão das vantagens e desvantagens do equipamento multipista em relação ao equipamento convencional em dois canais.

O presente trabalho descreve os processos de gravação, edição e mixagem envolvidos na produção do CD "Responde a Roda outra vez", produzido em 2004 pelo Núcleo de Etnomusicologia da UFPE. O projeto foi desenvolvido entre junho de 2003 e maio de 2004, nos estados de Pernambuco e da Paraíba, em cidades e regiões previamente visitadas pela Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938.

Etapas e processos de uma produção fonográfica

Os diversos processos envolvidos na gravação de sons desde a captação inicial até a reprodução final para o ouvinte podem ser simplificados de acordo da seguinte maneira:

1. Captação:

- Pré-produção
- Gravação

2. Manipulação:

- Edição

- Mixagem
- Masterização

3. Reprodução:

- Duplicação

Nas etapas do primeiro item, estão os procedimentos relativos à captação do material sonoro. Normalmente, esse trabalho inicia-se com uma pré-produção, onde os detalhes da gravação em si são discutidos e acordados entre as partes. Estes detalhes envolvem desde questões de logística, como acertar locais e horários, até discussões sobre repertório e formação instrumental. No contexto de gravações em campo, essa etapa envolve uma sondagem dos possíveis locais que podem ser utilizados para gravação, no caso de existirem opções diversas.

Tanto na pré-produção quanto na gravação são tomadas decisões que vão influenciar todas as etapas subseqüentes. As propriedades acústicas da sala da gravação, assim como a performance do grupo, por exemplo, vão definir a sonoridade da gravação como um todo.

No segundo item, é comum se intercalar as etapas de edição e mixagem, especialmente em se tratando de áudio digital. Na edição escolhem-se os trechos que vão ser mixados, e é possível corrigir eventuais falhas na gravação, reduzir ruídos indesejáveis e até mesmo corrigir erros de execução. É nesse estágio também em que as diversas pistas gravadas são misturadas e transformadas em duas pistas – em uma mixagem stereo, ou uma pista só – em uma mixagem mono.

A partir das mixagens – mono ou stereo, é feita a masterização, o último estágio em que o áudio é realmente manipulado, e de onde o material finalizado segue para a duplicação. Na masterização são compensadas as diferenças de volume entre as diversas faixas, e também são trabalhados alguns aspectos timbrísticos. Caso o processo de duplicação seja industrial, na geração da matriz também é necessária a inclusão do **ISRC**[1].

Para a duplicação em CD ou DVD, existem basicamente duas alternativas. Uma é a produção industrial, em que as cópias são feitas em série a partir de uma matriz, num processo semelhante à fabricação de discos em Vinil. Essa opção é usada normalmente para um número maior de cópias – dado que a maioria das fábricas produz no mínimo quinhentas

[1] A sigla ISRC significa *International Standard Recording Code* ou Código Internacional de Normatização de Gravações, e é um código atribuído a uma gravação pelo primeiro titular dos direitos desta, utilizado para controle internacional de vendas e difusão. No Brasil, substitui o código anterior, conhecido por GRA.

unidades – e oferece um custo mais baixo da unidade final. Já a produção em pequena escala, feita a partir de gravadores de CD-R ou DVD-R, é mais viável quando o número de cópias desejado é menor, ou quando não é financeiramente possível produzir grandes quantidades de uma só vez.

Multipista x stereo – prós e contras

Um sistema de gravação multipista permite a gravação, simultânea ou não, de fontes sonoras distintas, e a posterior manipulação do material gravado, em conjunto ou independentemente. Em relação a um sistema de gravação stereo ou mono, pode-se enumerar as seguintes vantagens:

- Maior possibilidade de controle da imagem sonora – Apesar de gravar-se em diversas pistas separadas, o material gravado eventualmente será reproduzido em um sistema stereo ou mono convencional. Dessa forma, as pistas independentes permitem destacar elementos específicos em uma mixagem, o que não é possível em uma gravação stereo.
- Uso das pistas em separado – Como cada fonte sonora é gravada em uma pista independente, posteriormente a audição das pistas em separado é possível. Essa possibilidade é uma ferramenta de estudo e pesquisa extremamente útil, especialmente no tocante à notação e transcrição de vozes e instrumentos.

É importante notar, entretanto, que os resultados obtidos com uma gravação multipista não serão necessariamente melhores do que gravações feitas diretamente em um equipamento stereo. No caso específico do projeto "Responde a Roda Outra Vez", a gravação do áudio foi feita tanto em multipista como em stereo, utilizando-se gravadores de **DAT**[2] portáteis. A sonoridade obtida pelos pesquisadores nas gravações em DAT escolhidas não deixou a desejar em relação às demais faixas, e o objetivo de transpor para o disco a imagem sonora do grupo ou informante gravados foi devidamente alcançado.

Além disso, dois outros pontos devem ser levados em conta na escolha entre um equipamento multipista e um equipamento stereo:

[2] DAT – *Digital Audio Tape*, ou fita de áudio digital. Formato de fita digital introduzido durante os anos 80 para gravação e finalização em stereo.

- Por várias pistas subentende-se vários microfones, cabos, pedestais, e em geral uma quantidade de equipamento maior e conseqüentemente menos portátil do que a maioria dos sistemas de gravação em stereo – o que impede gravações em movimento, por exemplo, além das diversas questões que envolvem o deslocamento de uma unidade móvel.
- O processo de montagem e desmontagem de um sistema multipista consome mais tempo, e exige determinadas condições – fornecimento de energia elétrica estável, abrigo do sol ou chuva, espaço físico – que nem sempre são oferecidas no campo.

Responde a Roda Outra Vez

1. Filosofia de trabalho

O planejamento para a captação do áudio no sistema multipista teve como objetivo principal criar uma imagem sonora, na mixagem final, que estivesse bem próxima do contexto em que as gravações foram realizadas. Para tanto, escolhemos gravar sempre utilizando um par de canais para microfones de ambiência posicionados em uma configuração stereo, resultando em uma disposição das fontes sonoras fiel àquela encontrada no campo.

2. Unidade Móvel

A unidade móvel do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE é um sistema multipista de gravação não-linear, montado a partir de um computador portátil e uma interface de áudio que comporta até dezesseis canais simultâneos. O planejamento e a escolha dos equipamentos foram feitos pelo autor e por Pablo Lopes, técnico do estúdio Fábrica em Recife, tendo como base experiências anteriores de gravação em campo, e levando em conta a necessidade de se ter uma configuração adaptável a contextos diversos.

A possibilidade de variação no número de pistas usadas simultaneamente também foi levada em conta. Em gravações como a do Côco de Tebêi[3] foram usadas somente quatro pistas, duas para a ambiência, e duas outras para a captação da marcação dos pés. Já em grupos como o Reisado das Caraíbas[4], que apresentavam fontes sonoras diversas – neste caso

[3] Caraibeiras, PE.
[4] Caraíbas, PE.

vozes, instrumentos de corda, percussão e um acordeom – algo entre oito até dez pistas foram utilizadas.

3. Pré - Produção

A etapa de pré-produção destas gravações confunde-se com o trabalho de pesquisa e levantamento realizado nas regiões de Pernambuco e da Paraíba. A partir deste trabalho quatro períodos de gravação foram acordados com os grupos selecionados pelos pesquisadores, cada período cobrindo uma determinada região pesquisada.

A escolha de quais informantes e grupos seriam gravados pela unidade móvel foi feita pelos pesquisadores e pelo coordenador do projeto, Carlos Sandroni, professor do Núcleo de Etnomusicologia da UFPE. Em caso de grupos que já haviam sido gravados, buscou-se atingir uma sonoridade diferente daquela obtida nas experiências anteriores. Outros grupos já possuíam alguma experiência de gravação em estúdio, como o Samba de Côco Raízes do Arcoverde[5]. Para contrastar com a sonoridade 'de estúdio', captamos o grupo tocando junto como em uma performance ao vivo.

4. Captação

Microfonação

A abordagem utilizada na microfonação dos grupos gravados consiste na utilização de um par de microfones – ou de um microfone stereo – captando a sonoridade do grupo como um todo, associado a microfones adicionais captando instrumentos ou vozes específicos dentro do grupo. Essa é uma abordagem comum na gravação de conjuntos de câmara e orquestras[6], onde a prioridade é captar uma performance em conjunto, e não a execução dos membros em separado.

Para auxiliar na escolha dos elementos que poderiam ser captados com os microfones mais próximos, antes de cada gravação a equipe conversava com alguns membros do grupo para esclarecer alguns detalhes relativos ao papel de cada instrumento ou cantor. Durante a montagem e durante as primeiras tomadas também era feita uma audição crítica, visando otimizar o posicionamento dos microfones utilizados.

---

[5] Arcoverde, PE.

[6] Essa foi a abordagem utilizada pelo autor ao gravar grupos de câmara como o Sexteto Capibaribe, a Orquestra de Cordas Dedilhadas Retratos do Nordeste, o SaGrama e também a Orquestra Sinfônica do Recife.

Em casos onde o número de instrumentistas excedia o número de microfones de detalhe disponíveis, a experiência prática mostrou que alguns instrumentos, especialmente de percussão com transientes rápidos de ataque, como o triângulo e o ganzá, não precisam necessariamente ser captados de perto, uma vez que a sua sonoridade sendo captados pelos microfones de ambiência já é satisfatória.

Já para instrumentos mais graves, como bombos e alguns instrumentos de corda, a captação próxima se mostrou mais necessária, por apresentar uma riqueza harmônica maior, privilegiando detalhes de execução que não aparecem normalmente nos microfones de ambiência.

Repertório

Na maioria dos casos, o repertório executado foi escolhido pelos próprios grupos, e a equipe de gravação eventualmente solicitava a repetição de uma ou outra peça caso a primeira tomada não tivesse sido satisfatória – normalmente por detalhes técnicos, e não da performance em si.

À época da gravação com a unidade móvel, alguns grupos já apresentavam uma proximidade maior com o pesquisador, e este requisitou a apresentação de algumas peças em especial – que já haviam sido mencionadas nas etapas anteriores da pesquisa, como por exemplo, cantigas da época da Revolução de 1930 ou da Segunda Guerra Mundial apresentadas pelo Reisado das Caraíbas, ou o 'Côco do Tamanqueiro', executado por Seu Mane de Bia[7].

Um caso a parte foi o dos grupos de côco em Arcoverde, em que questões contratuais do grupo Raízes do Arcoverde, e divergências deste grupo com outro grupo local, o Côco das Irmãs Lopes, impuseram algumas limitações ao repertório que poderia ser gravado.

Em outro extremo, podemos citar situações onde o grupo ou o informante não sabia exatamente o que apresentar, em que foi necessário um certo estímulo por parte da equipe, como na gravação da Banda de Pífanos do Sítio Umburanas[8], que apresentou principalmente benditos e marchas.

[7] Santa Luzia, PB.
[8] Localidade próxima a Arcoverde, PE.

5. Pré-mixagem e seleção

Após a gravação, uma mixagem preliminar foi feita com todo o material gravado utilizando-se a própria unidade móvel, para que uma primeira seleção fosse feita pela equipe. Nessa etapa, não foi utilizado nenhum tipo de processamento, e a edição resumiu-se à separação do material em faixas independentes.

Na seleção feita para os dois CDs a serem industrializados, foram levados em conta fatores diversos, como qualidade da gravação, aspectos diversos da performance em si – como ritmo e afinação das vozes e instrumentos, e repertório, dado que algumas peças apareceram diversas vezes durante a pesquisa.

6. Edição e Mixagem

O material pré-selecionado foi então editado e mixado em uma sala de um estúdio de gravação convencional, o estúdio Fábrica em Recife. Como nosso objetivo era oferecer uma representação sonora a mais fiel possível, a edição se resumiu a retirar eventuais ruídos indesejáveis, e o processamento se limitou à equalização corretiva, e à otimização da banda dinâmica de alguns canais através do uso de compressores. Este último processo se mostrou necessário, entre outras razões, devido às ligeiras variações na posição dos músicos e cantores em relação aos microfones posicionados para a gravação.

Também foram feitas edições no tamanho das faixas, uma vez que um dos objetivos nos CDs finais era apresentar a maior quantidade possível de grupos diversos dos dois estados em que as gravações aconteceram.

7. Masterização

Os dois CDs foram masterizados no estúdio Classic Master, em São Paulo, especializado no processo de masterização de CDs e DVDs. Nesta etapa foi necessário equalizar as diferenças de volume e de timbre não só das gravações multipista entre si, mas também das gravações stereo feitas pelos pesquisadores. No caso das gravações em DAT, em alguns casos foi necessário compensar diferenças de volume entre os dois canais de gravação, provenientes do posicionamento dos microfones no momento da gravação. Ainda nesta etapa algumas edições foram feitas no tamanho das faixas.

Conclusão

Em um estúdio de gravação convencional, existe um nível de controle sobre as variáveis envolvidas em uma produção fonográfica de que o pesquisador e o técnico de gravação não vão dispor no campo. Por outro lado, optando por gravar em campo, o ambiente de gravação é mais convidativo para grupos que não possuem experiências anteriores.

O campo também exige do técnico de gravação, e de seu eventual auxiliar, uma capacidade maior de adaptação, assim como um conhecimento maior do próprio processo de captação de som. Interferências são muito mais freqüentes, e em determinados momentos impossíveis de serem eliminadas. Em outros casos, soluções rápidas tem que ser encontradas para viabilizar a gravação em um determinado momento, uma vez que a mobilização da equipe e do grupo a ser gravado envolve um número grande de pessoas, e dificilmente poderia ser passada para um outro dia.

Em relação à abordagem, percebemos a importância de atenuar o caráter invasivo de uma gravação com diversos microfones, visando deixar os grupos e informantes mais à vontade. A prática de, sempre que possível, reproduzir para os presentes trechos das gravações mostrou resultados interessantes no que diz respeito à interação entre os grupos e a equipe, além de proporcionar uma oportunidade de discussão sobre o processo de captação.

Equipe

- Idealização e Coordenação do Projeto – Carlos Sandroni
- Coordenação na Paraíba – Maria Ignez Novaes Ayala e Marcos Ayala
- Pesquisadores em Pernambuco – Gustavo Vilar (Tacaratu) e Cristina Barbosa (Arcoverde)
- Pesquisadores na Paraíba – Vlader Nobre Leite e Henrique Sampaio
- Gravação com a Unidade Móvel e Mixagem – Zé Guilherme Lima
- Gravações em DAT – Gustavo Vilar (Tacaratu e Santa Brígida), André Sonoda (Pontões, Burrinhas e Reisado de Pombal; Jaboatão), Paulo Dias (Congos de Pombal), Vlader Nobre Leite (Patos, Aparecida e S. José de Piranhas) e Carlos Sandroni (Areia, Recife e Tacaratu).
- Masterização - Carlos Freitas / Classic Master
- Fotógrafos – Luca Barreto (PE e PB), Maria Acselrad, Mateus Sá (PE), Maria Ignez Novaes Ayala e Elisa Toledo Todd (PB)
- Projeto Gráfico – Mônica Lira
- Secretária do Núcleo de Etnomusicologia-UFPE – Anita Holanda Freitas
- Apoio no Núcleo de Etnomusicologia-UFPE – Lucas Pereira Guerra (bolsista PIBIC-CNPq) e José Reginaldo Sant'Anna Gomes (apoio à pesquisa em Areia)

Equipamento

Gravação:

- Computador – Macintosh Powerbook G4.
- Software – MOTU AudioDesk.
- Interface de Áudio – MOTU 828
- Preamplificador – Digimax PreSonus
- Microfones – 2 Audio-Technica 4010, 2 AKG C3000B, 3 AKG D112, 4 Shure SM57, Røde NT4 (Stereo)

Mixagem:

- Computador – Macintosh PowerPC G4
- Software – Pro-Tools LE 5.1
- Interface de Áudio – Digidesign Digi001
- Monitor de referência – Alesis Monitor One

Referências bibliográficas

CHANAN, Michael (2000). Repeated Takes – A short history of Recording and its effects on Music. Verso, London.

DAY, Timothy (2002). A Century of Recorded Music: Listening to Musical History. Yale University, London.

EVEREST, F. Alton (2001). Master Handbook of Acoustics. McGraw Hill, New York. Watkinson, John (1998). The Art of Sound Reproduction. Focal, Oxford.

HEADBANGING AND MOSHING: O CARÁTER PERFORMÁTICO DO GÊNERO MUSICAL HEAVY METAL

Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho
jcunha@ufba.br

Resumo: Essa pesquisa, ainda em andamento, busca investigar como ocorre o processo de produção de sentido nos discos de Heavy Metal a partir da análise de sete CDs lançados pelo selo baiano *Maniac Records*. Ela procura compreender através de quais mecanismos o gênero musical Heavy Metal produz sentido, dedicando especial atenção à análise da materialidade musical do Heavy Metal, ritmo, altura, letra, voz e, sobretudo, da performance. Incidindo diretamente sobre a afetividade e os padrões valorativos dos ouvintes, os CDs de Heavy Metal estão permeados pelas convenções de gênero musical e dos ritos partilhados pelos *headbangers*, se constituindo como rico material de análise dos hábitos perceptivos do grupamento de ouvintes e seus comportamentos sociais.

1. Os aspectos materiais do gênero musical Heavy Metal

O Heavy Metal constitui-se como gênero musical presente na cultura pop a partir da década de 70, quando bandas de Rock pesado começaram a delimitar novas fronteiras musicais através da sonoridade e de narrativas compartilhadas. *Deep Purple*, *Black Sabbath* e *Led Zeppelin* talvez sejam os nomes mais relevantes desse estilo de Rock ao se contemplar retrospectivamente aquele período, uma vez que os *riffs* de Tommy Iomi, guitarrista e líder do *Black Sabbath*, foram considerados como alguns dos mais pesados do Heavy Metal. Tanto Ritchie Blackmore como Jimmy Page são, também, cânones para qualquer ouvinte desse gênero musical. Como aponta Janotti Júnior, algumas características estavam presentes em todas as bandas do estilo naquele contexto, como o alto volume e distorção que "apesar de não ser exclusiva do gênero, a intensidade sonora é uma das características mais marcantes do *heavy metal*. As distinções que surgem a partir dessa intensidade – forte/fraco, potente/açucarada, rock/pop – são algumas das bases em que o universo metálico delimita suas fronteiras" (JANOTTI JÚNIOR, 2002, p. 156).

Na década de 80, o Heavy Metal começou a se legitimar como um fenômeno global midiatizado, com a consolidação de bandas como *Iron Maiden* e *Metallica* e preocupação na utilização de formas de divulgação massivas, capazes de captar um maior público e proporcionar maior visibilidade às bandas. Os conglomerados midiáticos compreenderam o

potencial de consumo do jovem *headbanger*[1] e passaram a investir nesse público com a produção de videoclipes, trabalhos gráficos em discos e estratégias de marketing. Gravadoras estrangeiras divulgavam o trabalho das bandas e o Heavy Metal começou a se difundir entre públicos totalmente variados, o que promoveu conflitos sobre os elementos consensuais específicos do gênero musical – como a altura do som e as distorções.

No entanto, mesmo surgindo no interior de uma manifestação cultural tão heterogênea quanto Rock e tendo um amplo apelo ao consumo popular, o Heavy Metal parecia não chamar atenção de pesquisadores no âmbito musical ou cultural. Pesquisas incipientes foram realizadas enfocando possíveis relações entre agressividade e audição desse gênero musical, sobretudo nos Estados Unidos (SCHEEL; WESTEFELD, 1999), ou tratando o fenômeno como indigno de nobreza para pesquisa científica. Apenas recentemente ele vêm sendo estudado de maneira profunda por teóricos e pesquisadores da cultura. Em 1991, por exemplo, a socióloga Deena Weistein publicou um estudo denominado *Heavy Metal: a cultural sociology* e, em 1993, o culturalista norte-americano, Robert Walser, lançou *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music,* no qual faz um estudo cuidadoso desse fenômeno cultural, sugerindo que tratem-no como um gênero discursivo, uma vez que isso "permite especificar não apenas certas formas características do gênero, como também um punhado de entendimentos partilhados pelos músicos e pelos fãs sobre a interpretação dessas características" (WALSER, 1993, p. 28).

A contribuição de Walser para o estudo do Heavy Metal se faz, portanto, a partir do estabelecimento de um ponto de partida para pesquisas posteriores – antes de tudo, o Heavy Metal deve ser encarado como um gênero discursivo sujeito convenções e regras constitutivas específicas – no qual Janotti Júnior (2002) vai, evidentemente, se fundamentar. É fato que outros autores já haviam chamado atenção para as convenções específicas da música popular massiva, como Simon Frith (1996) e Andrew Goodwin (1992), mas nenhum deles especificamente para o Heavy Metal. Exceção para o estudo de Harris Berger (1999) que, a partir da observação participante da cena de Heavy Metal de uma pequena cidade de Ohio, conseguiu coletar convenções e regras que os próprios *headbangers* afirmavam seguir. Entre essas convenções, a aproximação com a música a partir do movimento de *headbanging*[2] ou *moshing*[3] são as mais absorvidas.

---

[1] Termo utilizado para se referir aos ouvintes de Heavy Metal. Significa "agitador de cabeça".

[2] *Headbanging* significa balançar a cabeça, dança e expressão mais tradicional utilizada pela audiência para interagir com a música.

[3] *Moshing* consiste na prática de subir no palco e se jogar em direção ao público a fim de que este o agarre.

O que se considera como aspectos materiais do Heavy Metal nesse artigo está em concordância com o que foi esboçado por Bruce Baugh sobre os padrões estéticos do Rock, "por matéria eu quero designar o modo como o ouvinte sente a música ou o modo como ela afeta o corpo do ouvinte" (BAUGH, 1994, p. 16). Para fins analíticos, desse modo, a bibliografia especializada aponta para a observação de seis elementos poéticos do Heavy Metal que contribuem decisivamente para a produção de sentido: em primeiro lugar o *gênero musical*, ponto de partida para análise do produto da música massiva. A partir do gênero, identifica-se a proposta poética musical implícita no produto, suas convenções etc. Em seguida, a *letra* associada a música, que indica alguns movimentos da audiência e do artista durante a performance. O *ritmo* que estimula o corpo a se envolver no ritual e partilhar a mesma experiência temporal desenvolvida pela música. A *voz* e todas as dimensões expressivas da fala, que concedem relevância a determinadas expressões em detrimento de outras. A *altura do som*, que privilegia a sonoridade de alguns instrumentos em detrimento de outros. Finalmente, a *performance* que realiza papel fundamental na dimensão comunicativa da música.

Cada uma dessas características poderia ser explorada nesse artigo, no entanto, o interesse aqui é chamar atenção para os modos como o Heavy Metal deixa vestígios dos dramas e rituais que valoriza no seu produto mais comercial que é o CD. Esse objetivo conduz o artigo para o desenvolvimento de um desses elementos poéticos específicos que é a performance, entendida de modo amplo como uma forma de comunicação que engloba recepção, produção e ambiente.

2. Performance: a mediação entre experiência, competência e ato

Convém, antes de tudo, revisar os modos como os etnomusicólogos e estudiosos da cultura pop se apropriaram do conceito de performance nos últimos anos, a fim de não promover confusões sobre o que é considerado performance nesse artigo. As diferentes aplicações do termo performance remontam ao período de delimitação do objeto de estudos dos folcloristas e etnomusicólogos, no qual se debateu exaustivamente sobre a abordagem textual ou contextual dos seus objetos. A variação ocorria a depender a filiação do investigador numa dessas grandes abordagens. Richard Bauman num ensaio denominado *Performance* (1989) estabeleceu, ao menos, três maneiras de aplicação do termo naquela ocasião: como aposto ao decreto – performance de uma peça e *script* da mesma – como uma atividade expressiva elevada – uma ação estética orientada para fins comunicacionais – ou

como o oposto de competência para realizar um ato – uma habilidade que se desenvolve inconscientemente.

No que diz respeito às investigações em âmbito acadêmico é muito comum utilizar o termo para se referir a todas as noções esboçadas por Bauman, o que demonstra que a performance engloba, pelo menos, essas três dimensões descritas pelo autor. Numa perspectiva mais recente, Paul Zumthor (2000) aproxima a performance de uma forma-força que possui um *status* de regra e desenvolve quatro aspectos da mesma: a performance implica o reconhecimento de certos traços característicos, ela chama atenção para si mesma ao mesmo tempo que projeta a audiência para outro contexto, promove repetições não redundantes e modifica o conhecimento na medida em que marca a comunicação. Com isso, o autor pretende demonstrar que o ato de ouvir música requisita disposições fisiológicas específicas, diferentes, por exemplo, das requisitadas pelo ato de leitura. Cada um desses atos requisita sua performance específica, que revela uma forma-força particular de apropriação do objeto, que nunca é estática, mas que se transforma cada vez que é acessada:

> entre o sufixo designando uma ação em curso mas que jamais será dada por acabada e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, *performance* coloca a "forma", improvável. (ZUMTHOR, 2000, pp. 38)

Com essa aproximação, o autor aponta para um modo de compreensão da performance como uma interação entre sujeito e objeto que possui determinadas reiterabilidades próprias. Com esse estatuto de forma de interação, Zumthor pode afirmar a existência de "níveis" de performance uma vez que qualquer atividade interpretativa exige uma mediação – o fato de não haver co-presença do produtor e do receptor não implica não participação, ou não jogo entre esses dois sujeitos – sendo possível restabelecer os princípios da performance, inclusive, no âmbito de produtos midiáticos.

O projeto de Zumthor é estender as formas de mediação com o poético para que se dê conta de fenômenos como o Heavy Metal, por exemplo, que exige uma corporificação do prazer e uma forma de interpretação menos convencional. Segundo o autor, essa mediação ocorre através da performance e subentende a existência de produtos identificados como pertencentes aquela tradição (Heavy Metal, por exemplo), produtores de músicas assim identificadas (bandas ou artistas) e um público iniciado no gênero musical. Ou seja, ouvir música não é uma operação abstrata, ao contrário, é uma operação corporal situada, em parte, no corpo do intérprete que permite sofrer as provocações e materialidade da obra. Ouvir

música é entrar no jogo, participar e gerar prazer. Em suma, ouvir música é uma performance, como afirma Roy Shuker:

> todas são formas de mediação entre o artista, o texto e o consumidor. Seu significado cultural está na relação entre ritual, prazer e economia. A performance molda o público, alimenta a fantasia e o prazer do indivíduo, e cria ícones e mitos culturais. (SHUKER, 1999, p. 210).

Quando se afirma, portanto, que performance implica tanto experiência, quanto competência e ato, se quer demonstrar que o próprio ato de ouvir música é uma performance, na medida em que é ela que promove a mediação entre o produto (CD, música etc.), o produtor (banda ou cantor) e o ouvinte. Ao empregar o termo performance, o culturalista Simon Frith (1998), por sua vez, se refere a uma retórica significativa que depende tanto da habilidade da audiência para interpretar seus signos e gestos quanto do agente que atua na performance. Isso possibilita que a performance seja julgada a partir da avaliação de quão eficazmente ela cumpre seu papel de mediação – os melhores músicos são aqueles que constróem a performance baseados no repertório cultural da audiência.

A mediação que se estabelece numa canção de Heavy Metal (entre o músico, a audiência e o gênero musical) propõe que ouvinte esteja disposto a "bater cabeça", a cantar, enfim, que esteja disposto a colaborar com a materialidade musical, participando ativamente da performance. A fim de promover uma maior interação com público, o músico dispõe de sinais de gênero específicos que são usados a fim de orientar seus ouvintes – como as capas dos CDs, os nomes da música, as pontes, os refrões, os solos de guitarra, o *headbanging* e o *moshing* – para os sentidos e rituais que querem instaurar. Essas marcas antecipam algumas experiências e frustram outras, dando pistas da performance requisitada por aquele produto. A partir da identificação dessas marcas, é possível inferir a performance sugerida por uma música de Heavy Metal e descobrir quais sentidos as expressões adquirem, as estruturas ponte/refrão/solo, quais efeitos estéticos produzem e, sobretudo, quais experiências representam.

3. "Batendo cabeça" com a Malefactor

Para demonstrar como vem sendo desenvolvida a análise dos sentidos produzidos pelo Heavy Metal a partir das especificidades da performance, selecionou-se o caso da banda soteropolitana *Malefactor*, que já possui três álbuns gravados ao longo de sua carreira – um deles compõe o *corpus* analítico desse estudo. A banda é a que possui maior visibilidade na

cena de Heavy Metal da cidade, já tendo feito, inclusive, uma turnê na Europa – embora a *tour* tenha sido bancada com recursos dos integrantes da banda.

A *Malefactor* lançou seu primeiro CD em 1999 pela Megahard Records – uma pequena gravadora paulista especializada em Heavy Metal – batizado de *Celebrate Thy War*. Neste, a banda fazia referência, em suas peças expressivas, ao paganismo e alguns símbolos do subgênero Black Metal[4]. A inserção do pentagrama no encarte do álbum e a utilização freqüente de dois teclados nas composições das músicas favoreciam uma identificação com uma banda de Black Metal, ao mesmo tempo em que a banda utilizava sonoridades do Heavy Metal tradicional – o uso de refrões com vocais líricos e a estrutura típica de ponte/refrão/solo utilizada pelas música para convocar a audiência a cantar junto com a banda.

Celebrate Thy War, contudo, não possui uma produção gráfica tipicamente Black Metal mas uma produção mais ligada ao Heavy Metal tradicional e o próprio logo da banda segue esse tipo de referência. Se houve uma ligação com o Black Metal, isso se deveu às apresentações em palco dos artistas, à notação e temática de algumas músicas. Nesse produto, a *Malefactor* ainda não tinha delimitado seu estilo musical, mas dava pistas aos ouvintes de como deveriam interagir com a banda.

The Darkest Throne, o segundo álbum da *Malefactor*, saiu em 2001. Foi gravado pela *Demise Records*, uma gravadora mineira, e possuía uma qualidade sonora muito superior ao seu antecessor. Oito faixas compunham esse CD e demonstravam um amadurecimento da banda, que agora utilizava estratégias mais eficientes para mostrar ao ouvinte como a banda gostaria de ser julgada. Em *The Darkest Throne* as músicas rápidas e agressivas intercaladas de passagens melódicas com vocais líricos eram o principal recheio do álbum. O segundo CD da banda foi aceito de maneira imediata pelos *headbangers,* sendo o disco mais vendido de uma banda de Heavy Metal de Salvador. Nas suas peças de sentido, os elementos Black Metal começam a ceder espaço para elementos mitológicos, sagas de heróis, deuses e demônios e a marcas expressivas na voz dos artistas buscam um vínculo maior com o Heavy Metal clássico. A narratividade musical continuou usando elementos condutores para refrões apoteóticos nos quais o público podia cantar junto com a banda.

Na capa do CD vê-se a figura borrada de uma entidade demoníaca que faz parte do universo de sentido do Heavy Metal, com duas mulheres seminuas ao seu lado. O logo da banda é mais bem trabalhado e seu estilo fica mais explícito, revelando as influências do Death e do Heavy Metal tradicionais. O grupamento de ouvintes de Salvador acolheu a banda,

[4] Uma das ramificações do Heavy Metal, que estabelece relações com temas satanistas.

negociou e compreendeu, mais uma vez, qual interação era apropriada perante a *Malefactor*. Por fim, *The Darkest Throne* rendeu uma turnê pela Europa para a banda, o que concedeu ainda maior legitimação a sua carreira.

Em 2003, a *Malefactor* lançou *Barbarian*, seu terceiro trabalho. Desta vez, vinculado ao selo baiano *Maniac Records*[5]*,* o álbum teve seu show de lançamento na casa noturna Rock N' Rio – o que forneceu uma estrutura muito maior para a apresentação da banda e contou com cerca de mil headbangers. O CD *Barbarian* conta com uma faixa em MPEG com o videoclipe da música *Followers of the Fallen*.

Barbarian segue de maneira ainda mais direta a estratégia estilística utilizada nos trabalhos anteriores da banda. Enquanto a *Malefactor* gradualmente abandonava o padrão Black Metal construía simultaneamente uma identificação com o Death Metal melódico o que facilitou muito a penetração da banda no cenário. Mais uma vez, músicas com passagens que possibilitam interação com o público performático estão presentes em abundância no álbum. O jogo de vocais líricos e guturais acrescenta expressividade às composições, na medida em que o apreciador percebe as nuanças do sentimento do artista ou personagem das músicas.

Followers of the Fallen, por exemplo, a música de trabalho da *Malefactor* possui, pelo menos, quatro passagens onde a participação do público é requisitada, explicitamente. A ponte (*bridge*) – elemento musical que conduz ao refrão – é um indício claro para que os *headbangers* cantem junto a banda até que o tradicional refrão com vocal lírico seja apresentado como apoteose da música. Ao final dessas passagens, um longo solo é realizado a fim de fornecer aos apreciadores a chance de *bangear* à vontade até o final da música.

O trabalho gráfico do CD traz outra figura muito comum no universo de sentido do Heavy Metal: o bárbaro. Utilizado por diversas bandas consagradas nesse gênero musical, inserir o bárbaro como peça expressiva dentro do álbum é dialogar com toda a tradição numinosa em que o Heavy Metal está embasado. Ou seja, utilizar esse personagem implica fazer referência aos padrões de gosto e valor que unem os headbangers.

Essa breve demonstração da maneira como é possível identificar performances implícitas nos produtos lançados por bandas de Heavy Metal prova que esse gênero musical é extremamente codificado. Mostra que, mesmo que cada indivíduo da audiência sinta a música de uma maneira particular e especial, todos expressam essa experiência de maneira semelhante: seja no ato de *headbanging*, de *moshing*, fazendo os "chifrinhos" com os dedos da mão ou mesmo fantasiando no uso de uma guitarra imaginária. A audiência reconhece os

[5] Pequena gravadora de Salvador que é foco da pesquisa realizada atualmente. Somente os produtos lançados por essa gravadora serão analisados nas fases mais avançadas da pesquisa.

momentos nos quais a música deixa espaços ou requisita a aproximação em dança, gritos ou cantos, a banda conhece a necessidade da audiência em realizar esse ritual e, por isso, insere nos discos grande parte desses simulacros de experiência. Mesmo no ambiente privado é esse tipo de performance que o produto (um CD de Heavy Metal, nesse caso) prevê, em outras palavras, é esse repertório que ele cobra da audiência.

De maneira idêntica, é possível identificar uma performance diferente para um produto como uma *box* de obra completa do *Iron Maiden*, por exemplo, pois aí está em jogo mais do que os padrões do gênero musical. Encontra-se, nesse exemplo, um produto que requisita ser guardado, como uma coleção preciosa a qual só os iniciados podem ter acesso. Se combinado com sonoridades que também cobrem esse tipo de interação com as músicas – como um segredo sussurrado – o sucesso da performance pode ser ainda maior. O mesmo ocorre com os álbuns em *digipack*, ou com fotos exclusivas dos artistas. Cada um reclama sua performance particular e exige da audiência repertórios diferentes, que irão contribuir para o sucesso ou fracasso da performance.

Mas o que corresponde a uma performance fracassada? De uma maneira preliminar pode-se dizer que se trata de um aposta mau sucedida, na qual as demandas suscitadas pela obra não foram atendidas, seja por incompetência cultural ou deliberadamente – o primeiro não sabe como agir frente aquela situação, faltando-lhe repertório, enquanto o segundo sabe mas não está disposto a cooperar com a obra, seu problema não é de repertório mas de disposição, de *afeto*. É uma performance fracassada ouvir Heavy Metal, por exemplo, num volume baixo ou sentado apreciando um bom vinho. A performance do Heavy Metal requisita altos volumes e participação corporal ativa. Evidentemente, existem aqueles gêneros musicais nos quais o volume baixo e a apreciação do vinho serão as performances mais adequadas – participar dançando poderia se configurar como fracasso, desse modo – logo é possível reconhecer que a performance entendida como uma mediação, tal como proposta por Zumthor, pode servir para a análise e interpretação das mais variadas formas de expressão musical.

4. Considerações finais

Esse trabalho, ainda em desenvolvimento, vem buscando aprimorar o conceito de performance para a análise dos produtos da música popular massiva. As diferentes significações atribuídas ao conceito é um dos principais obstáculos para a utilização do mesmo nesse âmbito de investigação, uma vez que trata de gravações e produtos da criticada indústria cultural. Para subsidiar as hipóteses teóricas aqui desenvolvidas, buscou-se articular

os argumentos de Zumthor, aos de Frith e Shuker e testar essas articulações na discografia de uma banda de Heavy Metal da cidade de Salvador. Essa experiência preliminar demonstrou que é possível identificar os traços reiterativos, comunicados e reconhecidos nos CDs da banda em questão e inferir a quais tipos de sentido e experiência eles são capazes de produzir, no entanto, a plausibilidade não significa comprovação das hipóteses apresentadas, sendo necessário novas verificações e testes com produtos de outras bandas.

É necessário, ainda, conseguir elevar a noção de performance a condição de operador analítico, uma vez que são esforços diferenciados explicar o que um conceito é e como é possível descobrir determinados sentidos utilizando esse conceito. Embora, uma primeira tentativa da segunda operação tenha se delineado nesse artigo, não é suficiente, ainda para legitimar sua condição de ferramenta para análise.

Referências bibliográficas

BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma Estética do Rock. *Novos Estudos CEBRAP,* São Paulo: CEBRAP, n.38, 1994.

BERGER, Harris M. *Metal, Rock and Jazz:* Perception and the Phenomenology of Musical Experience. Hannover: University Press of New England, 1999.

CARDOSO FILHO, J.L.C.. *O sentido do Heavy Metal*: por uma análise material da música da banda baiana Malefactor. 2004. 63 f. Monografia (Graduação) – Faculdade de Comunicação. Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia, 2004.

FABBRI, Paolo. *El giro semiotico*. Barcelona: Gedisa, 2000.

FRITH, Simon. *Performing rites*: on the value of popular music. Cambridge, Harvard University Press, 1998.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in Spite of Myself*: essays on popular culture. Durham/London: Duke University Press, 1997.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy Metal com Dendê*: rock pesado em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

_____. *Aumenta que isso aí é Rock and Roll:* mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003a.

_____. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Eco-Pós*, Rio de Janeiro: UFRJ, v.6, n. 2, 2003b.

_____. *Heavy Metal e Mídias*: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos. 2002. 367 f. Tese (doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul, 2002.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte:* o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

WALSER, Robert. *Running with the devil*: power, gender and madness in Heavy Metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal*: a cultural sociology. New York: Lexington Books, 1991.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: EDUC, 2000.

HEAVY METAL COM DENDÊ: ROCK PESADO E MÚSICA POPULAR MASSIVA NA TERRA DO AXÉ

Jeder S. Janotti Jr.
jeder@ufba.br

Resumo: Produzir e/ou consumir heavy metal em Salvador é, antes de tudo, operacionar valores diferenciais à *axé music*, marca distintiva da cultura local. Dificilmente, alguém de fora das cenas roqueiras de Salvador, imagina que, em meio ao colorido dos blocos afros e trios elétricos, existe uma cadeia midiática de *heavy metal* que, além de um selo especializado, uma loja de metal e bares; já foi palco de shows internacionais de bandas oriundas da Finlândia, da Grécia e da Inglaterra. Mas isso não significa que os fãs locais vivem um confronto permanente com a cultura local. Em alguns casos, como no Acarajé da Dinha, situado no Largo de Santana, tradicional ponto de encontro de artistas e intelectuais no bairro Rio Vermelho, dendê e *heavy metal* se misturam, mostrando que os pontos de encontros dos *headbangers* se constroem nos entrecruzamentos da cidade tradicional com suas recriações.

1. Introdução

Este artigo é a apresentação de parte dos estudos desenvolvidos no grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas (UFBA). Como esta é uma pesquisa em andamento, na verdade, o que se pretende apresentar aqui é o estado processual da metodologia; assim, não se pretende, pelo menos neste momento, resolver de modo preciso questões epistemológicas e/ou teóricas, o que se busca é apresentar idéias/conceitos que sirvam de base para uma análise comunicacional da música popular massiva.

Nesse sentido, partiremos de autores oriundos dos Estudos Culturais, aliados a alguns apoios pontuais da semiótica. A música torna-se então, ponto de partida para a abordagem dos aspectos sociais e culturais dos fenômenos juvenis. Como já afirmei antes, não se trata de substituir outros processos analíticos e, sim, de voltar-se para às linguagens e os produtos circunscritos na análise da música enquanto fenômeno comunicacional.

2. Os generos da música popular massiva

Como foi apontado anteriormente em um artigo dedicado à importância do gênero musical no processo analítico da música popular massiva (JANOTTI, 2003b). Os gêneros

musicais envolvem regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). No entanto, esses não são momentos estanques desse processo, eles só estão separados para fins analíticos; afinal um gênero musical "[...] é uma conversa silenciosa que acontece entre entre o consumidor, que sabe aparentemente o que quer, e o vendedor, que trabalha copiosamente para imaginar o padrão dinâmico dessas demandas" (FRITH, 1998, p.77). Traçar a genealogia do heavy metal envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de performance (o que se vê, que corpo é configurado no processo auditivo), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e conveções de sociabilidade (quais valores, gostos e afetos são "incorporados" e "excorporados" em determinadas expressões musicais). Assim, o crítico e/ou analista, pode partir das relações que vão do texto ao contexto, dos músicos à audiência, do gênero aos relatos críticos, dos intérpretes ao mercado para dar conta das questões que envolvem a formação dos gêneros musicais (BRACKETT, 2000).

A importância dos aspectos mercadológicos inscritos nos gêneros musicais não deve ser confundida com um padrão homogeneizante da indústria fonográfica. A mundialização da cultura pressupõe segmentação e circulação dos produtos musicais. Mesmo que de maneira inconsciente, a mais radical das bandas de *heavy metal* ou o mais obscuro dos DJs se valem da diferenciação e de um circuito estabilizado de consumo cultural para se posicionarem e serem acolhidos por seu público potencial. É fundamental reconhecer que o lançamento de um produto musical envolve sempre " […] estratégias de divulgação que abarcam pelo menos duas questões: 1) com que se parece esse som? 2) quem irá comprar esse tipo de música?" (JANOTTI, 2003b). Em relação aos aspectos mercadológicos, ao modo como os gêneros são embalados, o analista deve ter como perspectiva uma constante tensão negociada que abarca a indústria fonográfica, a divulgação, os fanzines e a imprensa especializada, os produtores e promotores, os músicos e os fãs. Reconhecer a importância do gênero musical como traço fundante da produção de sentido da música popular massiva é entender que grande parte das músicas que povoam a paisagem cultural contemporânea podem ser classificadas e valorizados a partir de suas similaridades com outras sonoridades

Quanto mais o analista centra suas interpretações nos modos como as canções são ouvidas, quais os valores que se configuram em determinadas sonoridades, que tipo de atividade envolvem a audição dos fãs, que tipo de afetos os ouvintes atribuem às músicas, e assim, é possível ter uma idéia mais precisa daquilo que deve ser considerado pertinente ou

não para análise do texto musical. Os próprios discursos verbais que tentam dar conta da sonoridade de determinado gênero ou intérprete por parte de fãs, músicos e críticos é um importante elemento para a compreensão dos valores que circundam as sonoridades da música popular massiva. Nesse sentido, acredita-se que um dos elementos distintivos que caracterizam os gêneros musicais é o gosto:

> aquilo que com freqüência chamamos 'gosto' é precisamente isto: a correspondência mais ou menos conflitual de valores presentes nos textos e metatextos; a sua homologação segundo 'percursos' específicos no seio do sistema de categorias; o eventual isomorfismo entre formas textuais e formas dos supracitados percursos. (CALABRESE, 1988, p. 37).

O **gosto** é a sintonia com determinados valores, a qual confere positividade a algumas expressões musicais em detrimento de outras. Valorizar positivamente o rock, o pagode ou a música eletrônica são manifestações de gostos que envolvem não só determinadas sociabilidades, como a preferência por determinadas batidas; (o 4/4, a síncope); determinados timbres e estruturações das canções. Assim, O gosto é da ordem da seleção, manifestando-se como gênero, condicionando um modo de portar-se diante do mundo e de produzir sentido diante de determinados produtos musicais. Essas escolhas pressupõe a expressão de determinados afetos.

Mas, no âmbito do percurso aqui esboçado, o que interessa são as configurações dos sentidos no tempo e no espaço de suas manifestações materiais, na música, isto é, as formas como os valores, gostos e os afetos são conformados pelos gêneros musicais.

Para rastrear os afetos através das produções de sentido, é necessário reconhecer algumas pré-condições das manifestações afetivas. A polarização atração/repulsão é uma das estruturas básicas dos seres vivos, um posicionamento primordial. Identificar os estados do mundo e do sujeito presentes nas manifestações passionais é localizar a passagem desses investimentos afetivos pelo objeto, que se traveste em valores.

Localizar os afetos, presentes nos CDs e nas canções, é perceber que as paixões são expressas nas práticas culturais através de um 'gosto' que perpassa as produções de sentido. Nessa perspectiva, o 'gosto' é um indicador dos valores e afetos presentes nos gêneros musicais. No processo de análise, é preciso localizar as reiterações, que permitem o reconhecimento do *estilo* desses gêneros e a compreensão dos sistemas de seleção, inflexão ou junção, identificadores dos investimentos que diferenciam e inscrevem a música popular massiva como partes integrantes da cultura e comunicação contemporâneas.

3. Do metal soteropolitano

Produzir e/ou consumir heavy metal em Salvador é, antes de tudo, operacionar valores diferenciais à *axé music*, marca distintiva da cultura local. Dificilmente, alguém de fora das cenas roqueiras de Salvador, imagina que, em meio ao colorido dos blocos afros e trios elétricos, existe uma cadeia midiática de *heavy metal* que, além de um selo especializado, uma loja de metal e bares; já foi palco de shows internacionais de bandas oriundas da Finlândia, da Grécia e da Inglaterra. Mas isso não significa que os fãs locais vivem um confronto permanente com a cultura local. Em alguns casos, como no Acarajé da Dinha, situado no Largo de Santana, tradicional ponto de encontro de artistas e intelectuais no bairro Rio Vermelho, dendê e *heavy metal* se misturam, mostrando que os pontos de encontros dos *headbangers*[1] se constroem nos entrecruzamentos da cidade tradicional com suas recriações.

Portanto, para se pensar a Salvador metálica, é necessário reconhecer o papel mercadológico da *axé music* e seu papel na cidade. Afinal, muitos dos músicos de *heavy metal* que decidem se tornar músicos profissionais, optam pelo mercado dos trios, até como forma de viverem de música, mantendo assim, suas bandas de rock pesado.

Na verdade, o termo *axé music* é fruto do preconceito roqueiro contra a música dos trios elétricos e dos blocos afro. Segundo o jornalista Hagamenon Brito: "Os roqueiros baianos chamavam este tipo de música de axé e se referiam aos músicos como ´axezeiros`, era uma coisa pejorativa mesmo. Eu resolvi chamar de axé music e a imprensa começou a usar*"* (BRITO apud GUERREIRO, 2000, p.137). Hoje, a música *axé*, fruto do encontro da percussão dos blocos afros com os instrumentos harmônicos dos trios elétricos, é parte fundamental do esquema turístico da capital baiana. Turistas do mundo inteiro se acotovelam semanalmente no bairro histórico do Pelourinho para dançar aos sons dos tambores do *Olodum*, grupo que já gravou com Paul Simon e Michael Jackson, entre outros. Se, em um primeiro momento, o sucesso comercial e a visibilidade da *axé music* transformou os *headbangers* locais em párias exóticos; a música axé mudou radicalmente o meio ambiente musical da cidade.

É interessante observar que o aparecimento da cena metálica soteropolitana se dá na mesma época em que os músicos locais Sarajane e Luís Caldas cantavam os primeiros sucessos nacionais da *axé music*: *Fricote* e *Abre a rodinha*. Na verdade, apesar das

[1] Nomenclatura utilizada pelos próprios fãs de *heavy metal* como forma de "auto-referenciação". O termo literalmente significa batedor de cabeça, alusão ao ritmo do rock pesado e à disposição corporal que os fãs assumem para seguir a batida metálica durante os shows.

coincidências, o *heavy metal* baiano, tal como aconteceu em todo o Brasil, estava diretamente ligado ao sucesso das bandas de metal no *Rock in Rio I* e a popularização do rock no território nacional. A linha paralela entre o desenvolvimento da *axé music*, sua vinculação com a imagem da cidade e a cena soteropolitana só podem ser pensadas conjuntamente, ao lembrar que Salvador, e o nordeste de uma maneira geral, é conhecida como centro produtor de bandas de *metal extremo*, ou seja, uma sonoridade ainda mais agressiva e pesada que confronta diretamente os ouvidos não-iniciados. Parece que, diante do sucesso comercial da música local, os *headbangers* acentuaram ainda mais suas diferenças.

O cenário das bandas locais sempre foi conhecido no Brasil pela primazia das bandas de subgêneros de *heavy metal* mais sujos e agressivos. Esses traços mais radicais estavam ligados primordialmente a dois fatores: (1) a vinculação entre a cidade de Salvador e o sucesso do *axé music* e (2) o sucesso internacional do *death metal* do *Sepultura*. Afinal, não se pode esquecer que, após o sucesso internacional da banda mineira, dezenas de bandas consideradas "extremas" começaram a ganhar visibilidade no cenário brasileiro.

Um outro aspecto que merece destaque para uma melhor compreensão do metal soteropolitano é o fato de que, como as diferenças entre as Condições de Produção e Condições de Reconhecimento são bastante tênues quando restritas à cena local; músicos, fãs, produtores e críticos acabam trocando constantemente seus papéis e, portanto, demonstrando que é no processo de circulação dos valores, gostos e afetos metálicos que está situado o alicerce da cartografia metálica da cena soteropolitana. A breve análise do CD da banda Drearylands lançada pelo selo *Maniac Records* permitiu um esboço específico dos elementos gerais apontados anteriormente.

O nome *Drearylands*, "Terras Sombrias", surgiu em 1999 quando a banda estava prestes a lançar seu primeiro CD. Na verdade, já havia registro da marca do antigo nome do grupo, então os integrantes da banda optaram pela escolha de um nome que de alguma forma tivesse uma relação semântica com o primeiro. *Drearylands* é uma alusão direta à temática da banda, a uma parte do universo metálico que valoriza positivamente traços melancólicos a uma certa visão de mundo característica do letrista e vocalista Leonardo Leão:

> eu sei o que passa dentro de mim. O disco era uma tentativa de refletir isso. Eu sempre disse: não fique alegre pois o mundo é uma bosta, mas também não fique muito depressivo porque tem muita coisa na vida que vale a pena ser vivida. Isso tá no disco da gente, em todas as composições, está sempre presente. Pise no seu chão, não fique também voando demais, veja a merda em que se vive e também veja as coisas que se têm pra viver. (LEÃO, 2002).

Antes de atestar "autenticidade" a Salvador, as experiências locais forjaram uma profunda descrença nas amarras locais. Se por um lado o sonho de **ser, fazer** e **viver** de metal continua fazendo parte dos horizontes do músico, por outro, parte da impossibilidade de realizar esse sonho é creditada ao peso da economia e da cultura local:

> eu não acredito no cenário da Bahia. Eu acho que tem boas bandas, mas não são tão boas assim, tem muita banda ruim, muita merda que a galera passa a mão na cabeça porque é da irmandade, porque é todo mundo amigo, tem muita gente que ainda é imaturo musicalmente. Então a Drearylands não viveu para Salvador. (LEÃO, 2002).

Quando confrontados à realidade do *heavy metal* no Brasil, o discurso dos meios de divulgação especializado em relação à *Drerylands* assume contornos que, ao mesmo tempo, em que inserem a banda nacionalmente, dão conta da atitude representada pela produção metálica na região nordeste. Assim, cria-se uma tripla jornada heróica, ou seja, fazer *heavy metal* em Salvador significa superar os obstáculos locais, nacionais, para então se permitir sonhar em atingir a comunidade metálica global:

> com inteligência e grande talento, o Drearylands vai conquistando seu espaço merecido na cena nacional. Porém, não há como negar, o grande centro rockeiro/metálico do país é São Paulo. Como administrar isso? ´Há uma tendência a se concentrar em SP. Até a mídia especializada está em SP, o que faz com que a maioria das bandas que consegue algum destaque seja desse estado`, opina Leão. (SOUZA FILHO, 2000, p. 70).

O álbum *Some Dreary Songs...And Others Tunes from The Shadows* foi lançado em 1999 com uma tiragem inicial de 1000 cópias. Inicialmente, um disco independente, o trabalho foi encampado pela loja *Maniac* de Salvador, sendo o primeiro lançamento do selo em CD, que, a partir daí, passou a se chamar *Maniac Records*. Na verdade, a loja foi responsável pela colocação do álbum nas prateleiras das lojas especializadas do Brasil e pela divulgação nas revistas nacionais dedicadas ao *heavy metal*. O trabalho de difusão ainda carrega traços que remetem ao escambo, uma vez que, a reduzida dimensão do mercado de rock pesado, e conseqüentemente do capital de giro envolvido, faz com que os pequenos selos coloquem seus títulos em circulação, a partir da troca por material de outras distribuidoras. Esses fatores reforçam pelos menos dois aspectos que colocam o CD como uma produção independente: a quase total controle dos músicos sobre todas as etapas de produção, divulgação e distribuição dos CDs e a falta de estrutura que acabou gerando esse controle. O álbum teve a maior tiragem desde que o selo *Maniac* o lançou em 1999, após a primeira

prensagem que, majoritariamente foi vendida na Bahia, foram lançados mais mil álbuns, cujo destino era a divulgação na Europa.

As letras do álbum falam da traição que os colonizadores impuseram aos indígenas, *The Worst Enemy* (“ O Pior de todos os Inimigos”) da saga grega dos marinheiros de Argos, *Sailors of The Argo* (“Marinheiros de Argo”), do tédio que ronda o ser humano, *Boring Life* (“Vida Enfadonha”), de uma batalha da mitologia nórdica, *Colors of Bifrost* (“As Cores de *Bifrost*”), da melancolia de um guerreiro após uma batalha, *Story of a Hero* (“ História de um Herói”), do desespero de alguém próximo do fim, *Learn to Fly* (“ Aprender a Voar”), das desilusões de uma paixão não correspondida, *Lady Light* (“Senhora da Luz”) e dos sofrimentos que não vistos, *Blindfold Eyes* (“Olhos Vendados”). Basicamente, o álbum versa sobre a melancolia, através de temas sombrios que ora são conformados no fantástico, destacando aspectos lúgubres desse universo. Como é comum no universo metálico, o próprio nome da banda e do álbum funcionam como pórticos daquilo que se encontrará no álbum.

A conformação da temática sombria do álbum da *Drearylands* envolve batalhas, guerreiros e deuses na música da banda *Drearylands* é efetuada através de elementos intertextuais que se referem tanto a um mundo imaginário, a *Valhalla* dos deuses nórdicos, como às batalhas do dia-a-dia e a própria afirmação do *heavy metal* como um espaço de afirmação de identidades e autenticidades. Assim, dar vazão aos aspectos lúgubres da existência humana é uma constante que perpassa as práticas discursivas da banda, que vão desde o nome da banda, o título do disco, até os arranjos musicais e as melodias vocais. A junção do corpo sonoro, dos corpos dos guerreiros descritos nas letras e da disposição dos corpos dos integrantes da banda retratados no encarte configura a manifestação de algo diferenciado, uma espécie de “numinosidade” metálica que reveste como profano aquilo que não está inserido no *heavy metal* Fica claro que a opção pelo *heavy metal* passa pela afirmação da tensão que envolve as negociações localizadas com a mídia, em sentido geral, e os aspectos globais. Mas parte dessa tensão passa também pela própria configuração rítmica desses diferentes gêneros musicais.

4. Rítmo

De acordo com Simon Frith (1996):

> […] meu ponto principal é que para a maioria da audiência de música popular massiva o modo mais fácil de entrar na música é quase sempre através do ritmo, através de movimentos regulares do corpo (nós todos

> podemos participar da ação percussiva da música, mesmo se nós não tivermos quaisquer habilidades musicais. (FRITH, 1996, 142).

Na verdade, o que está em jogo na citação acima são "ideologias de audição", o que reforça a idéia de que o ato de dançar uma música não é um somente modo de expressar-se diante da música, mas um modo de ouvi-la. Mesmo na audição individual, digamos, de uma garota trancada no quarto ou percorrendo uma cidade com um walkman, está presente um modo de colocar-se em meio aos padrões rítimicos da sonoridade da canção. Pode-se dizer, então, que a dança (virtual ou atualizada) de uma canção, de um gênero musical, é uma interpretação rítmica dos sons (FRITH, 1996). Os valores, gostos e afetos estão presentes nas expressões rítmicas das músicas, mas os modos como eles são estruturados pelos diversos gêneros ou canções é uma questão de aprendizado cultural:

> a razão pela qual o ritmo é particularmente significante para a música popular massiva é que um tempo estável e um interessante padrão de batida oferece um dos modos mais fáceis de penetrar em um evento musical; eles possibilitam que o ouvinte sem prática instrumental responda ´ativamente`, experiencie a música tanto corporalmente como uma questão mental. Isto não tem nada a ver com sair de si. Ao contrário, uma batida regular, algum senso de ordem, é necessário para o processo participativo em que o ritmo descreve (nós estamos falando de tempo em sentido estrito como um a fonte de disciplina). O ritmo, como a dança, é sempre sobre o controle corporal (não a falta dele). (FRITH, 1996, p. 143).

O ritmo é um dos componentes estruturadores da música que está voltado para a execução musical, para a materialidade sonora da canção. O ritmo está intimamente ligado à conformação temporal dos sons: "Dar conta do ritmo de uma canção (que é, afinal, ouvi-la) significa participar ativamente de seu desdobramento e, ao mesmo tempo, confiar que esse desdobramento tem sido, ou será, definido, que nos levará a algum lugar" (FRITH, 1996, p. 153) . Assim a configuração dura, repetitiva do heavy metal se contrapõe às síncopes e à dinâmica do rtimo axé, o que permite inferir que a repetição, tão importante para análise da música, é fundamental para a demcarção narrativa da canção popular massiva. Essa demarcação envolve o encontro entre a métrica musical e a experiência de audição que abrange músicos e ouvintes.

As hordas de guerreiros e o panteão de deuses descritos nas letras das bandas de rock pesado são enformados em imagens essencialmente masculinas, que significam *ordenamento, virilidade e potência*. Qualquer figura feminina que ameace essa configuração, seja o poder materno, ou o contato com sentidos opostos aos já citados, são vistos pelo grupo como

ameaçadores. Ocasionalmente, o *heavy metal* até se refere à sexualidade, mas tipicamente como uma outra arena para a representação dos poderes masculinos.

Se, por um lado, o universo metálico possui traços conservadores, por outro, funciona como ancoradouro em meio ao turbilhão cultural do século XX e início do século XXI. De um modo mais amplo, os grupamentos possibilitam que, diante das incertezas que envolvem as contraposições entre os espaços normativos tradicionais e o fluxo informacional contemporâneo, uma parcela da juventude encontre conforto na partilha de sentido diante dos produtos musicais do heavy metal local.

Para músicos, fãs e críticos, o *heavy metal* não só produz sentidos, como essa produção é estreitamente ordenada e hierarquizada, ao contrário da suposta "falta de sentido" da música pop. Por isso, a cooptação, e sua contrapartida, a resistência, não se vale somente de aspectos comerciais ou históricos; ela se utiliza de configurações de valores, gostos e afetos. Segundo Grossberg:

> fãs de músicas diferentes (por exemplo punk e heavy metal) geralmente colocam um grande peso no que pode parecer diferenças musicais mínimas para os 'de fora'. Os modos como cada um ouve música, como também a música que cada um ouve, é um produto que já difere e muitas vezes antagoniza alianças afetivas. (GROSSBERG, 1997, p. 48).

Mas não se deve romantizar esse apelo à *autenticidade* exclusivamente como um modo de resistência à homogeneização. A própria idéia de um espaço "autêntico" é utilizada como estratégia discursiva e como apelo comercial. Apesar de pequeno e restrito, o consumo de *heavy metal* obedece ao modelo dos chamados mercados segmentados, nichos de consumo situados fora dos modismos cíclicos, mas com padrões bastante definidos, ou seja, garantia de um índice de vendagem permanente. Afirmar-se como *heavy metal* autêntico e/ou radical é também dirigir-se a um público consumidor bastante fiel.

Assim, a Salvador metálica não é a mesma cidade colorida, famosa pelo *swing* e pela praia, apesar das interconexões entre as duas cidades: Desde a reiteração de suas fronteiras sonoras através de estratégias específicas, até a valorização de sua cadeia midiática como um espaço de manifestação de seus valores, gostos e afetos, as práticas discursivas metálicas reiteram aspectos de uma visão romântica do mundo. Não um romantismo que anseia pelo retorno à natureza ou às origens do homem, e, sim, um romantismo calcado na melancolia por espaços possíveis, lugares míticos, desterritorializados, mas inseridos nas tessituras urbanas, configurados a partir de fragmentos da cultura contemporânea, estruturados a partir do fluxo

comunicacional e da lógica de mercado dos produtos midiáticos, que envolvem, inclusive, a mistura da sonoridade metálica com o aroma do dendê característico da cidade de Salvador.

Referências bibliográficas

BENNETT, Andy. *Popular music and youth culture*: music, identity and place. Cidade. McMillian Press,2000.

BERGER, Harris M. *Metal, rock and jazz :* perception and the phenomenology of musical experience. Hanover/London: Wesleyan University Press,1999.

BRACKETT, David. *Interpreting popular music*. Berkeley/Los Angeles/London : University of California Press, 1995.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo, Boitempo Editorial, 2000.

ENNIS, Philip H. *The emergence of rocknroll in american popular.*

FABBRI, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2000.

FRITH, Simon. *Performing rites*: on the value of popular music. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1998.

GROSSBERG, Lawrence. *Dancing in spite of myself*: essays on popular culture. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HERSCHMANN, Micael. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

JANOTTI JR, Jeder. 666 The number of the beast: alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do *heavy metal*. *Textos:* de cultura e comunicação. Salvador: Facom/UFBA, n. 39, dez. 1998. p. 97-112.

_____. "Rock and Roll all Nite": notas sobre rock pesado, tecido urbano e sua apropriação em Porto Alegre. In: HAUSSEN, Doris Fagundes. *Mídia, imagem & cultura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 249-264.

_____. *Aumenta que isso aí é rock and roll*: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro:E-papers, 2003a.

_____. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003b. p. 31-46.

_____. *Heavy metal com dendê*: musica em tempo de globalização**.** Rio de Janeiro, E-papers, 2004.

MIDDLETON, Richard. *studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

SHUKER, Roy. *Understanding popular music*. London/New York: Routledge,1994.

STRAW, Will. Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*. London: Routledge, v. 5, n. 3, oct. 1991. p. 361-375.

WALSER, Robert. *Power, gender, and madness in heavy metal music*. Hannover/London: Wesleyan University Press/University Press of New England, 1993.

IDEOLOGIAS CRUZADAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DE CLÁUDIO SANTORO

Josye Durães
josyeduraes@yahoo.com.br

Resumo: O objetivo da presente pesquisa é caracterizar possíveis reflexos ideológicos na produção musical de Cláudio Santoro. A visão histórica adotada é a da história da cultura , segundo uma visão de tempo que não privilegia a sucessão cronológica dos eventos, mas a diversidade e a simultaneidade de tempos e significados. Assim, a pesquisa está dividida em duas etapas: num primeiro momento está sendo realizada uma revisão de literatura e, num segundo momento, analisaremos alguns documentos (cartas do compositor, manifestos , etc) e algumas obras do compositor em questão , para, finalmente construirmos algumas interpretações que inter-relacionem a obra de Santoro a concepções ideológicas subjacentes. No que se refere à revisão de literatura , já iniciada, estão sendo consultados artigos e livros referentes à música brasileira (incluindo os conceitos de identidade cultural e nacionalismo, de vanguardismo e marxismo, entre outros) afim de iniciar o traçado de um perfil interpretativo na inserção do compositor e sua obra na trama social . Além dessas leituras, outras obras serão revistas abordando a temática " música e sociedade", com o objetivo de delimitar conceitos aplicáveis à pesquisa, subsidiando a fase interpretativa da pesquisa.

Introdução

O objetivo da presente pesquisa é caracterizar possíveis reflexos ideológicos na produção musical de Cláudio Santoro.

Como sabemos Santoro foi o primeiro compositor a aderir ao Grupo Música Viva, sendo aluno de Koellreutter entre 1940 e 1941. Junto com Guerra-Peixe foi um dos grandes nomes do grupo, utilizando suas obras como os melhores argumentos na defesa da criação contemporânea.

Um dos principais objetivos do Grupo Música Viva era a libertação da música dos últimos laços que a ligavam ao pensamento romântico; a música deveria reconquistar sua total independência. Os jovens compositores integrantes do movimento liderado por Koellreutter, sentiam a necessidade de trilhar um caminho diferente da busca por uma musica baseada no folclore. Por isso, pretendiam utilizar novas técnicas de composição, entre elas dodecafonismo.

É possível encontrar sinais da "desagregação" da tonalidade , no Brasil, no início do século XX, contudo poucos compositores brasileiros colocaram-se nesta renovação.

A técnica dodecafônica nunca foi utilizada com muita ortodoxia; o próprio Santoro "[...] entendia o dodecafonismo muito mais como uma organização formal, do que propriamente uma técnica que viesse a ser empregada em substituição ao tonalismo" (POTTHOFF, 1997, p. 33).

Com o passar do tempo e a publicação dos dois Manifestos (41 e 46), aos poucos nas reuniões do Grupo, a tomada de posição em função das discussões de ordem-político se fazia cada vez mais freqüente, diferente dos primeiros anos onde procurava-se enfatizar as discussões sobre estética e técnicas de composição.

As crises e contradições internas se acirraram com as resoluções II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais ocorrido em Praga no ano de 1948. Deste Congresso, no qual Cláudio Santoro participou como integrante da comitiva brasileira, inclusive fazendo uma conferência, saíram os princípios do realismo-socialismo que norteiam o relatório Zdanov, documento publicado logo após o final do Congresso.

As recomendações da Congresso vieram ao encontro dos receios de Santoro de que sua música estaria distante do povo. Desde 1946, vinha ficando cada vez mais evidente sua preocupação em tornar sua arte mais acessível a um público não iniciado. "[...] por volta de 1946, passaria a defender cada vez mais e com maior convicção , a idéia de que a arte da música [...] deveria iniciar agora um processo de aproximação com as massas" (MENDES, 1999, p. 21).

Por outro lado, para Koellreutter e seus discípulos, o ponto de encontro entre o grupo e as novas diretrizes apresentadas pelo Congresso está "[...] na busca constante de uma música de qualidade artística e forte originalidade , não tanto na união desta música [...] com um perfeito espírito popular."(KATER, citado por SOUZA , 2000, p. 30). Assim, de acordo com o líder do Música Viva, "[...] a busca permanente de renovação técnica e estética era a única posição compatível com o marxismo e a música praticada pelo grupo respondia plenamente aos postulados do materialismo dialético"(NEVES, 1981, p. 119).

Desse modo, podemos perceber, em um primeiro momento, a diferença de posicionamento de Cláudio Santoro em relação ao dodecafonismo, às resoluções progressistas e ao posicionamento do Grupo Música Viva. Num primeiro momento, anterior ao Congresso de Praga, o compositor considerava o atonalismo o elemento principal da arte revolucionária e num segundo momento, logo após o Congresso, Santoro passa a afirmar que a arte para ser considerada como revolucionária deveria basear-se nos elementos oriundos do proletariado e não nas manifestações artísticas decadentes da burguesia.

É em torno da possível repercussão desses aspectos ideológicos na obra de Santoro que a presente pesquisa está a se desenvolver.

Metodologia e Referencial teórico

O ponto de partida para a presente pesquisa é a revisão de literatura sobre a trajetória de Santoro.

Num segundo momento, estamos analisando alguns documentos (cartas , manifestos etc.) e, em uma terceira etapa, estabeleceremos um diálogo crítico com algumas obras do compositor em questão, com o objetivo de complementar o ampliar o painel descrito pela literatura especializada.

Finalmente, a partir dos procedimentos acima referidos, objetivamos construir algumas interpretações que inter-relacionem a obra de Santoro a concepções ideológicas subjacentes.

No que se refere a revisão de literatura , já iniciada, estão sendo consultados artigos e livros referentes à música brasileira (incluindo os conceitos de identidade cultural e nacionalismo, de vanguardismo e marxismo, entre outros), a fim de iniciar o traçado de um perfil interpretativo na inserção do compositor e sua obra na trama social, valorizando os aspectos ideológicos envolvidos. Alguns documentos também já foram analisados.

Na etapa final, pretendemos escolher duas obras pianísticas da Santoro de dois períodos diferentes, uma da fase considerada como dodecafônica e outra do período dito nacionalista, a fim de, através de um olhar próprio, discutirmos as possíveis interferências ideológicas em sua música.

Uma vez que a visão histórica adotada é a da história da cultura , segundo uma visão de tempo que não privilegia a sucessão cronológica dos eventos, mas a diversidade e simultaneidade de tempos e significados (FREIRE, 1994), pretendemos discutir também, a partir desta pesquisa, até que ponto cabe estabelecer uma "fase dodecafônica" e uma "fase nacionalista" na produção musical de Cláudio Santoro, questionando, ainda, se elas se sucedem cronologicamente ou se estão inter-relacionadas ou mesmo sobrepostas.

Resultados parciais

Até o presente momento, foi realizada revisão de literatura, ainda não esgotada, focalizando Santoro e sua obra, bem como alguns conceitos importantes para a pesquisa, tais como nacionalismo e identidade cultural, abrangendo o Século XIX até a metade do século XX.

Também foram revistos trabalhos que contribuam teórica e metodologicamente para a pesquisa , como Fischer (1959), Burke (1992) e Freire(1994). A contribuição desses autores visa, principalmente, a subsidiar a concepção de história da cultura adotada na pesquisa.

Neste momento, estamos fazendo um banco de dados, a partir de autores que já tenham analisado obras de Cláudio Santoro e que tenham procurado estabelecer algumas relações com aspectos ideológicos em sua obra, gerando, assim, uma base de informações para subsidiar o diálogo crítico que pretendemos empreender com obras selecionadas do compositor, atribuídas às duas "fases" de sua produção.

Referências bibliográficas

BARBEITAS, Flávio Terrigno . *Circularidade cultural e nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Rio de Janeiro: Escola de Música, UFRJ, 1995.

BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CHAUI, Marilena de Souza . *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Um moteto de Guillaume Machaut*: estudo de caso com vistas a uma abordagem da forma musical como um elemento constitutivo da trama social. 1998. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1998.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA ERUDITA BRASILEIRA. Art Editora. Editado por Marcos Marcondes, 2000.

FERRARA, Lawrence. Richness or Chaos?: toward a phenomenology of musical interpretation. *Qualitative Evaluation in the Arts*, n. 2, 1982. p. 197-208.

FISCHER, Ernst. Conteúdo e Forma: a música. In: *A necessidade da Arte*, São Paulo: Círculo do Livro, [1959?].

FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História social do piano*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A história da música em questão*: uma reflexão metodológica. In: Fundamentos da educação musical. Porto Alegre: UFRGS / ABEM , 1994.

LAGO, Benjamin Marcos. *Dinâmica Social*: como as sociedades se transformam. Petrópolis: Editora Vozes, 1995.

MARIZ, Vasco. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasleira, 1994.

_____. *A canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira , 1985.

_____. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. Porto Alegre: Editora L e PM, 2001.

_____. *Sobre literatura e arte*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1981. (coletânea).

MENDES, Sérgio Nogueira. Cláudio Santoro e a expressão musical ideológica. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PENHA, João da . *Períodos filosóficos*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 1990.

PIRES, André. *Os dois temas na forma-sonata*: um burguês, o outro aristocrata?. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

RAYNOR, Henry . *História social da música*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1981.

SANTORO, Maria Carlota Braga. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Produções Editoriais, 2002.

SAVIANI, Demeval; LOMBARDI, José Claudinei; SANFELICE, José Luís (Orgs.). *História e história da educação*: o debate teórico metodológico atual. Campinas: Ed. Autores Associados, 1998.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos ponteios de M. Camargo Guarnieri*: subórdios para uma caracterização fenomenológica. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SOUZA, Sérgio Barbosa de. *A visão integradora de Mazel*. Dissertação (Mestrado) – Universidade federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

SQUEFF, Ênio. Reflexões sobre um mesmo tema. In*: O nacional e o popular na cultura brasileira*: música. São Paulo: Braziliense, 1983.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1992.

VASQUEZ, Adolfo Sanchez. *As idéias estéticas de Marx*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

WISNIK, José Miguel. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: O nacional e o popular na cultura brasileira. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. O Coro dos Contrários: a música em torno da Semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

INVENTÁRIO PRELIMINAR PARA UM DICIONÁRIO DE MÚSICOS E EXPRESSÕES MUSICAIS NA BAHIA

Manuel Veiga
mveiga@ufba.br

Sonia Chada
sonchada@ufba.br

Resumo: Este projeto parte dos resultados de um anterior, *Impressão Musical na Bahia (IMB)*, (cf. www.nemus.ufba.br e www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm). O problema principal revelado é o da carência e confiabilidade de informações sobre mais de 80% dos compositores levantados, a serem supridas em curto prazo. Partindo de um inventário preliminar, tal a complexidade do projeto de dicionário, vamos associá-lo a um centro de documentação e banco de dados, este a base operacional capaz de armazenar e cruzar informações de origens diversas e prover *links* para a articularão de verbetes relevantes para os estudos musicais e musicológicos da Bahia e de outras regiões do Brasil que desenvolveram tradições musicais filiáveis às da matriz baiana. À vertente histórica acrescentaram-se a etnomusicológica e terminológica, vez que expressões e instituições musicais tradicionais da Bahia estão igualmente negligenciadas nas obras de referência. Trata-se de pesquisa basicamente documental, mas não aleatória, a se guiar pelos trilhos do projeto anterior, por metodologias da musicologia histórica, da etnomusicologia e da lexicografia, além de intuições que o conhecimento aprofundado da cultura baiana suscitam. A fase atual é de definição de estratégias e treinamento de equipe, levantamento sistemático e crítico das fontes bibliográficas disponíveis, busca de registros das firmas impressoras e editoras baianas, consulta a inventários, testamentos, jornais e almanaques. O cruzamento da produção impressa com a manuscrita dos compositores levantados no *IMB*, em início, além de um acréscimo bibliográfico é também uma correção do enfoque anterior apenas em impressos.

Introdução

O Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS) disponibilizou pela Internet os resultados do projeto *Impressão Musical na Bahia* [IMB] que resgatou cerca de 430 partituras de 178 compositores, 89 autores de texto (incluindo poetas e teóricos), reunindo 54 gêneros musicais, produtos de 73 núcleos de variantes de razões sociais de impressores e editores atuantes na Bahia, inclusive de periódicos de música (10), no período de c. 1850 a 1932. A data superior é móvel devendo ser gradativamente alterada de acordo com os setenta anos necessários para domínio público, vez que a produção e publicação de música continuam até hoje. É necessário que se diga que tudo que se sabia sobre música impressa ou editada na Bahia não passava de dois parágrafos corretos da eminente musicóloga e bibliotecária

Mercedes Reis Pequeno, a quem mais uma vez homenageamos e agradecemos pela constante ajuda que nos deu.

Há mistérios que não conseguimos superar. Um deles é o hiato de mais de 50 anos sem impressos musicais que tenhamos localizado, diante da existência do pioneiro estabelecimento de Manuel Antonio da Silva Serva, a tipografia particular mais antiga do Brasil (1811) que, se não publicou música, já em 1813 produzia, em fascículos, a 3ª ed. do Vol. 1 da *Viola de Lereno*, de Domingos Caldas Barbosa, textos de cantigas para de fato serem cantados. Esta publicação, aliás, pode responder em boa parte pelo "retorno" de Domingos Caldas Barbosa ao país do qual se afastou em 1763 e ao qual nunca voltou. Teríamos tido impressos musicais na Bahia anteriores aos meados dos oitocentos? A perda da memória musical baiana nos parece abissal, o que avaliamos pelo percentual baixo de duplicações de peças levantadas pelo projeto (em torno de 12%).

O projeto "Inventário preliminar para um dicionário de músicos e expressões musicais na Bahia" decorre diretamente da situação em que nos encontramos, em função do *IMB*. Mais de 80% dos compositores levantados (acima de 140) são desconhecidos ou esquecidos[1], não necessariamente destituídos de mérito, do que já temos prova.

Problema

O cerne do problema reside nos instrumentos de informação biobibliográfica sobre música e músicos na Bahia que são insuficientes tanto pelas omissões, quanto pelas inclusões até mesmo de compositores e obras que nunca existiram. A identificação dos compositores, ora levantados, aquinhoados em verbetes disponíveis em duas das principais fontes, se limita a apenas 31 nomes, da ordem de 17,4%, portanto.

Uma obra de referência de inegável utilidade, como a *Enciclopédia de Música Brasileira [EMB]*, de abrangência nacional, já em sua 2ª ed. (1998), tem de alimentar-se de contribuições locais e regionais, uma vez que não se cogita de reduzir o Brasil musical às dimensões que uma concentração de recursos no eixo Rio – São Paulo acarreta. Uma comparação, entretanto, entre a lista de músicos em *Artistas Baianos*, de Manuel Querino (edição de 1909, posteriormente melhorada e revista em 1911), em termos de inclusão na

[1] O projeto *Impressão Musical na Bahia* oficialmente concluído teima em continuar crescendo, na realidade não tem como parar. No momento, vem sendo adicionado de peças oriundas das coleções particulares de mestres de banda do interior da Bahia, fonte que não exploramos e que o fazemos agora graças aos trabalhos do Dr. Pablo Sotuyo Blanco. Com isso os números variam freqüentemente, em razão do que, neste trabalho, não pretendem ser exatos.

EMB, revela que de 60 nomes originalmente citados se fez um expurgo de 30 ou 31 (um deles é duplicado: José de Sousa Aragão e "Cazuzinha", seu suposto e inexistente filho, os dois verbetes somando cinco ou seis linhas cada, para um dos mais prolíficos compositores baianos).

O confronto dos mencionados 178 compositores (do *IMB*) com as duas fontes supracitadas revela que, em função do tempo e de critérios seletivos, seis são tratados exclusivamente por Querino, treze apenas pela *EMB*, doze por ambos perfazendo o total dos 31 disponíveis já mencionados. Em suma: além das partituras coletadas e dos dados que delas derivam, nada ou pouco sabemos sobre 147 dos compositores envolvidos, isto é, 82,6%. Alguns deles são mencionados em histórias da música, particularmente, a provinciana e por isto mesmo providencial *História da Música no Brasil*, edição princeps de 1908, de Guilherme Teodoro Pereira de Melo (1887- 1932) que raramente, entretanto, nos fornece datas. Outras fontes atuais de informação biobibliográfica, por outro lado, como ocorre com o importante *Dicionário Cravo Albim de Música Popular Brasileira* e obras de prestigiosos pesquisadores de música popular da geração mais antiga, teimam em não abonar suas afirmações com fontes documentais ou bibliográficas confiáveis. Este é o caso, por exemplo, de José Bruno Correa, do qual o *Cravo Albim* afirma conhecer datas e locais de nascimento e morte, em termos contraditórios no próprio verbete[2]:

> 1833 - Salvador, BA – 1901 - Salvador, BA. Compositor. Letrista. Segundo Ary Vasconcelos, **deve ter nascido e morrido na cidade de Salvador, BA**. Faz parte do grupo de modinheiros baianos do século XIX, junto com Xisto Bahia, Mussurunga, padre Teles e outros. Segundo Afonso Rui em "Seresteiros Baianos do Passado", era dotado de grande melancolia, o que conferia às suas composições um caráter sempre dramático. Deixou várias modinhas, entre as [...]

Não nos passa pela cabeça desmerecer o meritório trabalho, nem se pense tratar-se de alguma dor-de-cotovelo de pesquisador provinciano. Ocorre que informações circuladas por dicionários e enciclopédias, uma vez ali situadas tendem a se eternizar. É preferível dizer que não se sabe do que parecer que se sabe.

O problema é aflitivo, também, no que se refere às diversas manifestações musicais da etnomusicologia baiana que não recebem tratamento adequado nos dicionários e enciclopédias. Compreendendo que as manifestações musicais de tradição oral possuem uma dinâmica complexa, mudando e permanecendo, mas também desaparecendo por força da

[2] Acessado em 28.09.2004 no endereço http://www.dicionariompb.com.br Alteramos a formatação e o realce corre por nossa conta.

mudança acelerada pela qual passamos, devemos enfatizar a urgência de seu registro. A abordagem destas manifestações musicais implica, em linhas gerais, também no reconhecimento de suas indissociáveis formas de objetivação sócio-culturais. Isto deve incluir o registro dos instrumentos musicais utilizados e dos gêneros musicais existentes, comumente negligenciados. Os fazeres musicais são portadores de uma terminologia própria (êmica), maneiras peculiares de expressão verbal sobre os mesmos que articulam os próprios sujeitos que os realizam. O registro destas expressões verbais usadas pelos músicos e demais agentes sociais que perfazem os contextos destas manifestações sobre sua própria música é outra preocupação deste trabalho que busca, neste âmbito, captar e registrar aspectos do saber musical contido nas manifestações musicais de tradição oral. Conseqüentemente, este dicionário necessita ser também um dicionário de termos específicos da vida musical baiana.

O Candomblé, na Bahia, tem sido uma das expressões mais estudadas. Funciona como um foco cultural, ultrapassando os limites dos terreiros e influenciando diretamente outras manifestações da tradição oral, por exemplo, a Capoeira, os cantos de trabalho, Caboclinhos de Itaparica, assim como a vida cotidiana das pessoas. Essa presença ultrapassa os limites das classes sociais que têm uma ligação direta com o candomblé e faz-se presente de várias formas na vida da cidade, tais como nas festas religiosas que ocorrem anualmente em Salvador entre as quais a Lavagem do Bonfim e a Festa de Iemanjá. No caso particular da música, é visível a influência dos toques e cantigas do Candomblé em outras manifestações tanto nas de tradição oral quanto na música popular urbana. Está no repertório musical dos vários grupos de afoxés e blocos carnavalescos existentes na cidade, nos Sambas de Caboclo cantados em festas de largo, em sambas de roda, assim como em outras manifestações culturais, independente de serem rituais ou não, como nos já citados cantos de trabalho (a puxada de rede do litoral norte de Salvador, por exemplo).

A proposta, embora fincada na Bahia, a ela não se limita inteiramente, vez que se busca uma visão da história da música e das culturas musicais brasileiras vistas da província. Enfim, o que se pretende aqui é a construção de uma base documental que gerará centenas de trabalhos e corrigirá desvios causados pela publicação de obras de referência, supostamente de amplitude nacional, sem real consulta a musicólogos e fontes locais.

Objetivos

O objetivo geral é:

- Suprir informação biobibliográfica e etnográfica necessárias aos estudos musicais baianos.

Objetivos específicos:

- Integrar a produção impressa com a manuscrita dos compositores levantados no projeto IMB, ou outros que não lograram a impressão, e assim corrigir a distorção trazida pelo enfoque apenas nos impressos.

- Extrapolar dos limites de tempo impostos no IMB, recuando até onde for possível e trazendo a informação biobibliográfica ao presente.

- Incorporar informação sobre a vida musical na Bahia, as instituições que a apóiam e articulam, bem como sobre as principais manifestações da etnomusicologia baiana.

Metodologia

A questão da pesquisa documental, facilmente confundida com a bibliográfica, se propõe a um levantamento sistemático de fontes primárias, cuja autenticidade e pertinência devem ser avaliados. É orientada pelo conhecimento dos fenômenos e da própria cultura a seu derredor, mas é uma pesquisa aberta. O inventário preliminar aqui proposto não seria possível sem amparo nesse tipo de pesquisa e sem revisão crítica do que já se tem. O "Impressão Musical na Bahia" nos servirá de baliza, ao tempo em que deverá ser corrigido pela inserção do material manuscrito. Aplica-se ao estado da musicologia brasileira uma expressão de Manuel Carlos de Brito, ilustre musicólogo português, ele próprio responsável por um projeto de dicionário de músicos portugueses. Trata-se de um vasto programa, um manifesto à sua maneira, dedicado a uma musicologia brasileira que ainda se confessa em fase filológica. Expando o sentido do último termo para o de uma crítica de "textos", o significado do termo textos também com sentido adaptado à linguagem musical, de excertos dessa língua escritos ou orais, de qualquer extensão, que constituam um todo unificado.

Do ponto de vista das músicas tradicionais, a omissão dos materiais de referência nos deixa ainda com manifestações baianas que não receberam tratamento algum ou ainda estão

pendentes de trabalho confiável de campo e em arquivos. Parte delas já está sendo alvo das dissertações e teses do Programa de Etnomusicologia da UFBA.

Com a variedade de situações com que nos depararemos, não se pode cogitar de uma metodologia única, oriunda quer da musicologia histórica, quer da etnomusicologia. O fato de termos as partituras à nossa disposição, no caso da vertente histórica, ainda que digitalizadas, já nos propicia uma substancial quantidade de informações, embora raramente datas. Por ora, temos enfrentado os problemas de datação, sobretudo pelas dedicatórias a pessoas importantes, presidentes e vice-presidentes de província de mandato geralmente fugaz, nobres cujos títulos são datáveis através dos arquivos nobiliárquicos, bem como alusões a eventos, até mesmo ilustrações e títulos que reflitam inovações que capturaram a atenção dos contemporâneos, ou ainda as etimologias disponíveis, embora lexicógrafos sejam geralmente conservadores para a introdução de termos em dicionários. A análise dos papéis (marcas de água) tem sido até aqui impraticável. Estamos, portanto, diante de verdadeiros quebra-cabeças em que teremos de combinar diferentes peças para com elas formarmos um todo. A solução, entretanto, nos parece possível.

Uma sistemática busca dos jornais baianos deverá ser produtiva. Embora as coleções sejam desfalcadas e incompletas, temos os acervos do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e da Biblioteca Pública do Estado. As coleções da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, quando accessíveis, podem também contribuir muito. O livro de Kátia Maria de Carvalho Silva, por exemplo, *O Diário da Bahia e o século XIX* (Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979) nos traz um Quadro I (p. 16), "Coleção do Diário da Bahia – Localização", pelo qual se pode ter uma idéia da cobertura, de 1856 a 1899. Acrescenta o Arquivo do Estado da Bahia como uma das localizações, além das já mencionadas. É oportuno lembrar os dados levantados por João N. Torres e Alfredo de Carvalho para os *Anais da Imprensa da Bahia: 1º Centenário, 1811 a 1911* ([Salvador]: Typ. Bahiana de Cincinato Melchiades, 1911), em que Salvador comparece com 1147 jornais, seguida de Cachoeira com 107, Santo Amaro com 64, Feira de Santana com 54, Maragogipe com 42, Valença com 35, Nazaré com 31, Amargosa com 29, Alagoinhas com 28, seguindo-se em ordem decrescente as demais localidades, em número de 45 ao todo. Dificilmente esses 1760 jornais nos esperam, mas alguns exemplares de um ou de outro talvez possam ainda ser localizados. Seus números também nos fornecem um critério preliminar para a seleção das cidades, embora o decurso do tempo possa ter alterado sua relativa importância.

Nos casos de descendentes vivos que cuidaram da memória do parente músico, a busca se facilita. Infelizmente, nem sempre esses descendentes localizáveis guardam qualquer

lembrança do parente, embora sempre se interessem pelas notícias que possamos lhes passar. Henrique Albertazzi, por exemplo, é um destes casos. Serão, entretanto, nossa maior esperança, quando for o caso.

Para os centros do interior do Estado, pretendemos uma abordagem preliminar por via do envio de formulários a prefeituras, centros culturais, pessoas entendidas, bandas filarmônicas, para em seguida tentarmos um contato pessoal nos locais.

Dois membros da equipe já estão se deslocando para um estágio em Lisboa, com o grande projeto *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* e a base de dados do INET, a cargo da Dra. Salwa El Shawan Castelo Branco, do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Não obstante, pretendemos nos valer de oportunidades para treinamento junto à própria equipe que gere o banco de dados da Biblioteca Central da UFBA. Assessoria especializada na área da lexicografia será procurada e bem-vinda, assim como qualquer outra que possa contribuir para um projeto multidisciplinar como o que se propõe.

Pretende-se que um dicionário prescinda de pesquisa de fonte, valendo-se apenas de pesquisas já realizadas. Não pode ser essa a nossa atitude. Todos compreendem que o projeto é meritório, mas precisam de flexibilidade suficiente para vê-lo em todos os seus aspectos. O NEMUS terá de funcionar tanto nos aspectos diretos de pesquisa, quanto como um articulador de informações e contribuições de especialistas, à maneira de um centro de documentações, assim como revisor de contribuições já existentes, no sentido de torná-las mais completas e corretas, na medida do possível. O fato de o projeto exceder os limites de um mero projeto de pesquisa, nos obriga a cogitar de um tipo de estrutura acadêmica, jurídica, administrativa, durável para ele. O projeto de dicionário está concebido em termos de uma base de dados que permita múltiplos links, o que permitirá divulgação on-line, em CD-ROM, e em papel se o projeto crescer como esperamos.

Estado atual da pesquisa

Para cada projeto de pesquisa, o CNPq que nos patrocina exige que apresentemos dois processos: um para obtenção de recursos humanos e outro para a obtenção do auxílio integrado, isto é, recursos financeiros. Em geral, os prazos de apresentação, julgamento e liberação dos processos não coincidem, o que impõe severos reajustes de cronogramas e dificuldade de alocação de datas. O início real deste projeto se situa entre 2003 (bolsas) e 2004 (recursos), pelo que somos muito gratos. Já temos uma classificação de verbetes-tipo e seus modelos, repetidamente discutidos: substantivos (gêneros musicais com referência à

Bahia), biográficos (distinguindo vivos e falecidos), institucionais (escolas, sociedades, associações, terreiros e fundações), grupos, organológicos, termos musicais (relativos aos fazeres musicais específicos da Bahia) e festas. Contamos também com uma lista de 2000 verbetes. E isto é só o início.

Referências bibliográficas

ACCIOLI, Inácio. *Memórias Históricas e Políticas da Província da Bahia.* Anotada por Braz do Amaral. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1919. 6 v.

ALMANACH PARA A CIDADE DA BAHIA, ANNO 1812. Nota Introdutória de Renato Berbert de Castro. Salvador: Conselho Estadual de Cultura, 1973. (Edição fac-similar da publicação de 1811 da Typ. de Manoel Antonio da Silva Serva).

ALMANAK 1856. Salvador: [s.n., 1855]. (Coleção de obras raras da Biblioteca Pública Estadual).

ALVES, Marieta. Alguns vultos e fatos ligados à história da bicentenária Igreja de N. Senhora da Conceição da Praia. In: *O bi-centenário de um monumento baiano.* Salvador: Editora Beneditina, 1971. v. 2, p. 345-74. (Coleção Conceição da Praia).

_____. *Dicionário de artistas e artífices na Bahia.* Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1976.

_____. Música de barbeiros. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 17, p. 5-14, jan./abr., 1967.

_____. Órgão, organeiros e organistas na Bahia. *A Tarde*, Salvador, 21 ago. 1961.
BAHIA. *Guia Cultural da Bahia*: baixo médio São Francisco. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1997. v. 1. (1º. Mapeamento Cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: extremo sul. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1997. v. 3. (1º mapeamento cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: litoral sul. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1999. v. 7. (1º Mapeamento Cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: nordeste. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1997. v. 4. (1º Mapeamento Cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: recôncavo. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1997. v. 2. (1º Mapeamento Cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: região metropolitana de Salvador. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1998. v. 6. (1º Mapeamento Cultural da Bahia).

_____. *Guia Cultural da Bahia*: Salvador. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo/Coordenação de Cultura, 1998. v. 5. 3 Tomos. (1º Mapeamento Cultural da Bahia).

BARBOSA, Manoel de Aquino. A imprensa católica na Bahia. In: *Anais do Primeiro Congresso de História da Bahia*. Salvador: Instituto Geográfico e Histórico da Bahia, 1951. v. 5, p. 147-57.

BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America*: an introduction. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1979.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario Bibliográfico Brazileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883.

BOAVENTURA, Edivaldo Machado. *Papéis e personalidades de baianos*. Salvador: Tempo Brasileiro, 1985.

BOCCANERA JÚNIOR, Silio. *Autores e actores dramáticos bahianos, em especial*: biographias. Salvador: Imprensa Oficial do Estado, 1923.

_____. *Bahia cívica e religiosa*: subsídios para a história. Bahia: a nova graphica, 1926.

_____. *Bahia histórica*: reminiscências do passado, registro do presente. Salvador: Bahiana, 1921.

BRASIL, Hebe Machado. *A música em 50 anos*. Salvador: Beneditina, 1965.

_____. *A música na cidade do Salvador, 1549-1900.* Salvador: Prefeitura Municipal, 1969.

_____. *Fróes, um notável músico baiano*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1976.

CALMON, Pedro. *História da Bahia*: resumo didáctico. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19].

_____. *História da literatura bahiana.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1949.

CARVALHO, Alfredo de. A Imprensa Baiana de 1811 a 1899. *Revista Trimensal do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 21, p. 397-407, 1899.

_____. O primeiro jornal bahiano. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n. 34, p. 73-8, 1907.

CARVALHO, Pérola de. Periódicos na Biblioteca do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro,* Rio de Janeiro, n. 263, p. 247-79, abr./jun., 1964.

CASTRO, Renato Berbert de. *A primeira Imprensa da Bahia e suas publicações*: a tipografia de Manuel Antônio da Silva Serva, 1811-1819. Salvador: Secretaria de Educação e Cultura, 1969.

_____. *A tipografia imperial e nacional da Bahia*: Cachoeira, 1823 e Salvador, 1831. Prefácio de Pedro Calmon. São Paulo: Ática, 1984.

_____. Os doze primeiros almanaques baianos. In: *Almanaque Civil, Político e Comercial da Cidade da Bahia para o Ano 1845.* Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia/Diretoria de Bibliotecas Públicas, 1998. p. xvii-xxii. (Edição fac-similar).

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile*: dai tempi coloniali sino ai nostrigiorni (1549-1925). Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

DANTAS, Frederico Meireles. *Santo Reis de Bumba*. 1994. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

DINIZ, Jaime C. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia: 1647-1810*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1993.

_____. *Organistas da Bahia 1750-1850*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1986.

_____. Velhos organistas da Bahia, 1559-1745. *Universitas,* n. 10, p. 5-42, set.-dez., 1971.

DUCKLES, Vincent. Music Lexicography. *College Music Symposium,* v. 11, p. 115-22, 1971.

FREYRE, Gilberto. *Bahia e baianos.* Textos reunidos por Edson Nery da Fonseca. Salvador: Fundação das Artes/EGBA, 1990.

GARCIA, Sonia Maria Chada. *Um repertório musical dos caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia*. 2001. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

GUIMARÃES, Argeu. *Diccionario bio-bibliographico brasileiro de diplomacia, política externa e direito internacional*. Rio de Janeiro: A. Guimarães, 1938.

JATOBÁ, Pedro Irineu. Grandes compositores da Ordem Beneditina. *Diário de Notícia,* Salvador, 8 jul. 1947.

LEAL, Herundino da Costa. *História de Santo Amaro*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1964.

MAGALHÃES, Luiz César Marques. *A música do povo calado*: um estudo do Toré Kiriri. 1994. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1994.

MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira*: popular, erudita e folclórica. 2. ed. rev. e at. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998.

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, século XIX*: uma província no império. Tradução de Yedda de Macedo Soares. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *Família e sociedade na Bahia do século XIX.* Tradução de James Amado. São Paulo: Corrupio, 1988.

MELLO, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República.* 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947. (Edição Princeps na Tipografia do São Joaquim, 1908).

MILTON, Aristides Augusto. *Ephemerides cachoeiranas*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1979.

NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *O Convento do Desterro da Bahia*. Salvador: Edição da autora, 1973.

PEQUENO, Mercedes Reis. Impressão musical. In: MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira*: erudita, folclórica, popular. 2. ed. rev. e at. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1998. p. 370-9.

PERRONE, Maria da Conceição Costa. *Os caboclos de Itaparica*: história, música, e simbolismo. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1996.

PINHO, Wanderley. *Cotegipe e seu tempo*: primeira phase, 1815-1867. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937. (Coleção Brasiliana, 85).

QUERINO, Manuel. *A Bahia de Outrora.* Prefácio de Frederico Edelweiss. Salvador: Progresso, 1955.

_____. *Artistas Baianos.* 2. ed. rev. aum. Bahia [Salvador]: [s.n.], 1911. (Indicações Biográficas).

SANTANA, Amandina Angélica Ribeiro de; SANTOS, Milta de Azevedo. *Talentos Musicais da Bahia*: dos inéditos aos inesquecíveis. Salvador: GBK, 1998.

SANTOS, Eurídes de Sousa. *O cancioneiro de Canudos*. 1996. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador,1996.

SANTOS, Maria Luíza de Queiroz Amâncio. *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua Influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942. (Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal).

SILVA, Alberto. *A cidade do Salvador*: aspectos seculares. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1957.

SILVA, Kátia Maria de Carvalho. *O Diário da Bahia e o Século XIX.* Nota introdutória de Fernando Sales. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A Primeira Gazeta da Bahia*: Idade d'Ouro do Brasil. São Paulo: Cultrix; [Brasília]: Instituto Nacional do Livro, 1978.

_____. *Cultura no Brasil Colônia.* Petrópolis: Vozes, 1981. (História Brasileira, 6).

SILVA, Maria Conceição Barbosa da Costa e. *O montepio dos artistas*: elo dos trabalhadores em Salvador. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Fundação Cultural/EGBA, 1998.

TAVARES, Luís Henrique Dias. *História da Bahia*. 10. ed., rev. e amp. Salvador: EDUFBA, 2001.

TEIXEIRA, Cid. *Bahia em tempo de província.* Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.

TORRES, Carlos. *Vultos, fatos e coisas da Bahia*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1950.

TORRES, João N.; CARVALHO, Alfredo de. *Anais da Imprensa da Bahia*: 1º Centenário, 1811 a 1911. [Salvador]: Typ. Bahiana de Cincinnato Melchiades, 1911.

VEIGA, Cláudio. *O poeta Pethion de Villar*: uma figura romanesca. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VEIGA, Manuel. Achegas para um sarau de modinhas brasileiras. *Revista de Cultura da Bahia*, Salvador, v. 17, p. 77-122, 1998.

_____. *Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases.* 1981. Dissertação (Doctor of Philosophy in Music) – Universidade da Califórnia, Los Angeles. (Disponível através de UMI - University Microfilms International, Order No. 8122872. Sumário no Dissertation Abstracts International, v. 42, n. 7).

VEIGA, M.; ALMEIDA, L. A. S.; GARCIA, S. M. C.; GAZINEO, L. M.; RIBEIRO, H. L.; GARCIA, R. *Banco de Dados da Modinha Brasileira e Impressão Musical na Bahia*. Salvador: Núcleo de Estudos Musicais da Bahia (NEMUS), 2002. Acesso através do endereço http://www.nemus.ufba.br.

VILHENA, Luis dos Santos. *A Bahia no século XVIII*. Notas e comentários de Braz do Amaral. Apresentação de Edison Carneiro. Salvador: Itapuã, 1969. 3 v.

WILDBERGER, Arnold. *Os presidentes da província da Bahia*: efetivos e interinos, 1824-1889. Salvador: Tipografia Beneditina, 1949.

LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO E A PRIMEIRA GRAVAÇÃO ETNOGRÁFICA DO BATUQUE DO RIO GRANDE DO SUL (1946)

Reginaldo Gil Braga
rbraga@adufrgs.ufrgs.br

Resumo: Essa comunicação visa trazer ao conhecimento da academia aspectos até então desconhecidos sobre o passado musical da religião afro-gaúcha denominada Batuque ou Nação. Ocorre que em 1946, uma equipe do Centro de Pesquisas Folclóricas da então Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, chefiada pelo eminente pesquisador Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, percorreu o estado do Rio Grande do Sul recolhendo preciosas informações e fixando em discos, quase todos a base de vidro, performances de músicos de várias manifestações folclóricas e populares, entre elas do Batuque portoalegrense. Antigos *tamboreiros*, os músicos rituais, Pedro Barbosa, Antônio Costa, Odílio da Costa e Adão Conceição foram gravados por Luiz Heitor e dois sacerdotes importantes foram por ele entrevistados, Hugo Antônio da Silva e Rafaela Fagundes de Oliveira. Através da reconstituição dessa memória, e da análise formal desse material, pretendo discutir à luz da recente teoria etnomusicológica aspectos recorrentes na disciplina, tais como continuidade e mudança musical, dentro do culto e em relação a outros nacionais de tradição jêje-nagô que praticamente à mesma época receberam visitas de pesquisadores da academia que também realizaram gravações sonoras (o Candomblé da Bahia, com M. Herskovits em 1942 e a documentação realizada pela Missão Folclórica chefiada por Mário de Andrade em 1938 aos estados do Maranhão, Pernambuco e Pará, recolhendo inestimável material sonoro sobre o Tambor de Mina, Xangô e Babassuê, respectivamente).

Motivações e parcerias: veladas e desveladas pela missão

Durante a primeira fase da existência do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil foram realizadas quatro missões de pesquisas que viriam a enriquecer, intencionalmente, o quadro, traçado por Mário de Andrade de mapear as principais regiões folclóricas do Brasil[1]. Chefiada por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo as excursões percorreram os estados de Goiás em 1942, Ceará, 1943 e Minas Gerais, em 1944, e resultaram em inventários e análises do material sonoro coletado (publicações do Centro de números 2, 1950, n.3, 1953 e n. 4, 1956, respectivamente)[2]. Por último, encerrando o inventário pretendido, o estado do Rio Grande do Sul foi visitado por sua equipe em 1946 e

[1] Cujas pesquisas com o patrocínio da Discoteca Pública Municipal de São Paulo cobriram os estados do Maranhão, Pernambuco e Pará.

[2] A primeira publicação, o volume 1. da série (1944), propunha dar conta da estrutura e os métodos empregados pelo Centro.

no ano de 1959, foi publicada a *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul*, o quinto volume da série com o inventário dos documentos sonoros coletados, seguidos de breves análises assinadas por Dulce Lamas (Cantos de Troveiros, As Danças do Fandango, Danças e Cantares Diversos, Música Tradicional de Autos e Celebrações Religiosas e Cantos Negro-Fetichistas).

Apesar da missão ter concentrado seus esforços de documentação na região serrana do estado, especificamente os chamados Campos de Cima da Serra, preciosas gravações foram feitas de manifestações negras, como dos Maçambiques de Osório (litoral norte) e do Batuque de Porto Alegre. Razões políticas fizeram com que o foco fosse direcionado para essa região tida como luso-brasileira no estado: o gaúcho de Cima da Serra, em detrimento do estereótipo do gaúcho fronteriço clássico, largamente identificado dentro e fora do estado, como disse Luiz Heitor em sua introdução ao volume (p.4). Acontece que, acordo firmado em fins de 1944, entre o Centro de Pesquisas Folclóricas e o governo do estado (através da Associação Riograndense de Música, que captou o auxílio logístico e o patrocínio financeiro da Secretaria Estadual de Educação e Cultura), amarrou a missão às vontades políticas do secretário. O professor Ênio de Freitas e Castro, amigo pessoal de Luiz Heitor, foi o interlocutor com o governo nas negociações, posição facilitada porque ocupava o cargo de Superintendente de Educação Artística do Estado, além de ser professor do Instituto de Belas Artes. Em carta pessoal endereçada Luiz Heitor, de 30 de novembro de 1944, porém, desabafa as vicissitudes do apoio:

> Temos porém de orientar mais os trabalhos para o que for genuinamente rio-grandense. Essa questão dos negros talvez não esteja neste caso. Segundo me declarou o Secretário da Educação o seu ideal é a defesa da cultura "luso-brasileira". E por estar a pesquisa de folclore proposta dentro desse ideal é que ele aceitou. Enfim, depois de iniciados os trabalhos poderemos ver o que mais convém.

O estado, em troca desse suporte estabeleceu como contrapartida que o Centro fornecesse o pessoal[3], equipamento técnico e cópias de todos os discos gravados para serem arquivados na Secretaria de Educação do Estado e principalmente, que privilegiasse nas suas investigações o gaúcho luso-brasileiro em detrimento do negro, etnia que ainda hoje é segregada e relegada à invisibilidade cultural dentro de um estado que se imagina majoritariamente branco. De fato, ao que parece a teimosia e perspicácia de Luiz Heitor fizeram com que dois aspectos poucos conhecidos, ainda hoje, do mosaico cultural que é o

[3] O professor Luiz Heitor veio ao estado acompanhado de Egídio de Castro e Silva, técnico-pesquisador da Escola Nacional de Música.

Rio Grande do Sul, pudessem contar com registros de mais de 60 anos atrás: o *Maçambique* de Osório e o *Batuque* ou *Nação* de Porto Alegre, à revelia dos desejos do governo do estado de defesa da "cultura luso-brasileira", na qual acreditavasse não haver lugar para os negros e possivelmente para os indígenas também. É bem verdade que o apoio às ações de Luiz Heitor e o desejo do professor Ênio de Freitas e Castro (conforme outra carta datada de 5 de dezembro) de obter um mapa folclórico-musical do Rio Grande do Sul colaboraram para que gravações do afro-gaúcho fossem realizadas.

A importância do pioneirismo dessas gravações, pois anteriormente inexistiam gravações sonoras da música popular riograndense, bem como, em especial daquelas referentes à música do Batuque, foi atestada, por exemplo, por Augusto Meyer, cronista do estado que em seu livro, *Guia do Folclore Gaúcho* [1951] (s/ data: 82), disse:

> De extraordinário valor, nesta coleta nova, são as duas séries de cantos negros fetichistas recolhidas em Porto Alegre; segundo informações de Luiz Heitor, foram considerados documentos de extrema raridade pelo professor Herskovits. Um deles o de prefixo 137 B, intitulado "Cantos de Ogum" é magnífico. São também interessantes os cantos de um terno de Maçambique de Osório.

Infelizmente, as cópias dos discos enviados ao estado como parte do acordo, foram todas perdidas. Inicialmente abrigadas na extinta Discoteca Pública do Departamento Estadual de Cultura, passaram a guarda do chamado Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), onde terminaram seus dias reduzidos a cacos.

Inventário e análise do material coletado

Infelizmente, Luiz Heitor não pode escrever para o volume do Rio Grande do Sul o capítulo que pretendia, que vem anunciado em "À guisa de Introdução (*Relação dos Discos Gravados no Rio Grande do Sul*, 1959, v. 5 p. 6)", sobre o que chamou de "os cantos negro-fetichistas". Compromissos de ordem profissional junto à UNESCO, do qual era Chefe de Cooperação com as Organizações Culturais Internacionais, fizeram com que não pudesse atender ao pedido de Dulce Lamas, quando da organização final da publicação. Luiz Heitor pretendia, segundo se depreende do texto, justificar os motivos que o levaram a realizar essas gravações e as razões que permitiram a "sobrevivência" dessas manifestações numa cidade de população majoritariamente branca, o que em um primeiro momento pareceu para os patrocinadores da missão um disparate. Segundo ele "[...] gravações que à primeira vista poderiam parecer paradoxais: música negra em território gaúcho". Assim como lamentou

Dulce Lamas, à época, também lamentamos nós, pois afinal de contas, privamos assim da opinião e do depoimento do eminente pesquisador que esteve *in loco* conduzindo essas gravações. Contamos, entretanto, com os comentários de Dulce Lamas, baseados nas "fichas de colheita" preenchidas por Luiz Heitor e sua equipe[4].

Segundo informou o autor da introdução, sua equipe deteve-se por uma semana em Porto Alegre (de 7 a 14 de janeiro) gravando "cerimônias negro-fetichistas", conforme indicação de Melville Herskovitz (Ibidem: 8). Ocorre que não fica claro se, o eminente antropólogo estudioso das culturas sincréticas afro-americanas sugeriu as *casas* e os *tamboreiros* (os templos e os músicos rituais do Batuque) que foram finalmente gravados por Luiz Heitor ou tão somente a cidade de Porto Alegre como referência. Herskovits esteve em Porto Alegre no ano de 1942, como parte da viagem de estudos patrocinada pela Rockefeller Foundation (1941-2) para o estudo do legado negro no Brasil e segundo pude averiguar com o professor Dante de Laytano, que acompanhou Herskovists nas suas andanças por Porto Alegre e levou-o a *casas* de Batuque da sua confiança, nenhuma gravação foi realizada[5]. Hoje, falecido, Ênio de Freitas e Castro (que na época era Superintendente de Educação Artística do Estado, professor do Instituto de Artes e foi o representante do governo do estado na excursão, talvez pudesse elucidar essa dúvida[6].

Consta, segundo o catálogo, que foram gravados 30 discos em Porto Alegre, sendo 25 de música de culto (12 em *toque* do rito Jexá-Nagô, 12 em *toque* do rito Oió e 1 do *rito* Gêge). Os documentos sonoros do *lado* (rito) Jexá-nagô foram gravados na casa do *pai de santo* Hugo Antônio da Silva (Hugo da Iemanjá), situada à rua Barbedo, 385, bairro Menino Deus e conduzidas pelo *tamboreiro* Pedro Barbosa de Lima (Pedro da Iemanjá), acompanhado por dois *agês* e um *adjá* (campainha), cujos executantes não foram nomeados (discos cuja numeração vai de 135B a 147^{A}). As gravações do Oió e do Jêje foram obtidas na *casa* da *mãe* Rafaela Fagundes de Oliveira, na hoje inexistente Vila João Pessoa (discos 102 a 110, do repertório Oió e 113B do Jêje). Os *tamboreiros* foram: Antônio Costa (voz solista e *tambor*, acompanhado, alternadamente, pelos *tambores* de Odílio Ochagavia da Costa e Adão Conceição, mais um agê e um adjá. Todos os músicos foram obsequiados, não com cachês,

[4] Nessas fichas não há transcrições musicais, somente informações sobre o material documentado, do tipo: título, gênero: negro-fetichista, data, local, circunstâncias (informações especiais), processo: gravação em disco, informador(es), número(s) de sua(s) ficha(s), execução (instrumentos e intérpretes) e espaço para notas eventuais.

[5] Segundo depoimento pessoal do historiador e folclorista em 31/08/1994.

[6] Ambos pesquisadores, Ênio de Freitas e Castro e Dante de Laytano, trabalharam conjuntamente e no ano de 1945 publicaram interessante documentação sobre os *maçambiques* de Osório, objeto de interesse de Luiz Heitor no ano seguinte (Dante de Laytano, *As Congadas do Município de Osório*. Porto Alegre, Associação Riograndense de Música, 1945).

mas com cigarros a título de gratificações (conforme atesta o terceiro balancete da viagem (13/19.01.1946): "6 maços de cigarro 'Ëlmo' para distribuir ao pessoal das macumbas[7]". Ambos registros, realizados em 10 e 11 de janeiro, respectivamente, contemplam parte do repertório dos 12 orixás cultuados no Rio Grande do Sul, incluindo os Bêdji. Digo parte porque, de fato, não constam todo os repertórios específicos de cada orixá, apenas uma amostra parcial deles.

A autora do capítulo sobre as gravações do Batuque (intitulado "Cantos Negro-Fetichistas"), incorre, porém, em alguns equívocos por desconhecimento da estrutura da religião e dos repertórios específicos, por exemplo: ao afirmar que: "Quer-nos parecer que ali chamam de 'toque' o que em outras regiões do país é designado como terreiro, candomblé, macumba, etc., ou seja, o local em que se realizam as cerimônias rituais (Ibidem: 124-5)", o que não é verdade, *toque* sempre foi sinônimo de *festa*, cerimônia ritual da qual o *tambor* e a música são partes indissociáveis; outra confusão refere-se ao fato de que, a partir de conversa com Luiz Heitor, este teria afirmado que todas as gravações teriam sido realizadas sem que os "informantes" dessem conta disso. Parece-me pouco provável essa possibilidade, haja vista que os equipamentos de gravação utilizados na época eram de grandes proporções (foram utilizados gravadores de discos portáteis RCA e Presto, que se necessário eram acionados por dínamos quando da ausência de energia elétrica), além de acessórios diversos, que dificilmente passariam despercebidos – e que convenhamos que de portáteis esses equipamentos não tinham nada para os padrões atuais. Pedro da Iemanjá (falecido em 1997), um dos *tamboreiros* gravados por L.H. me confirmou em vida que havia participado de uma gravação de Batuque, porém já não lembrava aonde, quem a conduziu e as condições dessa gravação. Portanto, foram sim gravações feitas num ambiente religioso, porém descontextualizadas de uma situação ritual, de fato. Os gritos estridentes, as exclamações pessoais que configurariam a "expressão dionisíaca (p. 125)" de que fala a autora dos comentários são apenas saudações aos diferentes orixás e não manifestações deles sobre os seus *cavalos*. Em todas as gravações não parece haver por parte da assistência, músicos rituais ou qualquer outro personagem qualquer reverências a orixás manifestados. Quanto aos repertórios gravados, cita, talvez por inércia, os mesmos exemplos musicais do orixá Ogum admirados e propalados por Augusto Meyer, em seu livro, *Guia do Folclore Gaúcho* [1951] (s/data: 82) como interessantíssimos – autor que Luiz Heitor elenca na sua introdução ao volume por causa dos elogios dirigidos à coleção riograndense do Centro de Pesquisas

[7] Aliás, a palavra macumba, empregada aqui equivocadamente, chocaria qualquer adepto ou conhecedor da religião afro-gaúcha pelo seu deslocamento dessa realidade.

Folclóricas. Também o faz, de maneira emocional, em relação aos *axés cantados* de Xangô, entretanto nenhuma transcrição musical ou análise formal acompanhou seus comentários. Aliás, tarefa que julgou quase impossível ante o quadro de um ritual (que de fato não ocorreu) em pleno andamento "... movimento contínuo, convulsões, etc (Ibidem: 125)". Concordo com a autora quando diz que "Só mesmo a audição do disco reflete todo o poder expressivo da música fetichista [...] (p. 125)", porém ressente-se de alguma opinião fundamentada na reflexão demorada, que inclusive não depende necessariamente de transcrições musicais de qualquer natureza. Infelizmente, o professor Luiz Heitor, que esteve em contato direto com essa música e os seus protagonistas jamais retomou esse material etnográfico como objeto de análise.

Os demais discos (5) são de gravações diversas, incluindo dentre eles um de sambas, curiosamente executados em um dos terreiros (da *mãe* Rafaela) pelos músicos rituais gravados. Estas canções em número de três têm letra e música de Odílio da Costa, que é também o intérprete, e que é acompanhado por *tambores* rituais, *agê* e coro dos mesmos indivíduos gravados. Interessante observar a circulação desses indivíduos dentro do que Paul Gilroy (2001) chama de "experiências culturais negras", que no caso do Brasil abarca o universo do samba e das religiões afro, por exemplo. Espaço de circulação e trocas ainda a ser investigado em relação ao afro-gaúcho.

Continuidade e mudança ou, de fato, (des)continuidades aparentes na tradição do *tambor de Nação*

A possibilidade de discutir continuidade e mudança musical dentro Batuque torna-se possível porque disponho de gravações recentes de várias tradições do Batuque (Jêje-Ijexá, Oió, Jêje e Cabinda) e de uma, especialmente, que traz o mesmo *tamboreiro* gravado por Luiz Heitor em 1946, exatos 60 anos depois. Na verdade, isso só me autoriza a arriscar generalizações dentro de um espaço bastante restrito: dentro do Batuque de Porto Alegre, das mesmas tradições religiosas e musicais (*lados*) apontadas e de uma linhagem religiosa e musical específica, a descendência no *tambor* de Pedro da Iemanjá. Qualquer exercício comparativo para além disso seria perigoso, razão pelas qual me furto de fazê-lo. Da mesma forma, por hora, em relação a outros nacionais de tradição Jêje-Nagô, haja vista a complexidade e a profundidade de estudos dessa natureza. Trago aqui somente alguns aportes oferecidos pela literatura etnomusicológica sobre o Candomblé.

Alguns *tamboreiros*, hoje falecidos, ou ao redor de 70/80 anos de idade (primeira geração entrevistada por mim na Tese de Doutorado, *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação* (2003), foram citados pelos da segunda e da terceira, assim como alguns da segunda foram citados pelos da terceira, como "mestres". Assim, demonstra-se a importância dos mais velhos dentro do grupo. Porém, alguns nomes, foram reiteradamente apontados por quase todos os *tamboreiros*, independente das gerações, como expoentes da *Religião* e figuras emblemáticas nas suas formações (e, em alguns casos, como *babalorixás*, também). A partir do início do século passado têm-se notícias de patrilinearidades de *tamboreiros* que são reconhecidas hoje, mas que com certeza devem se remeter ao século XIX. Pedro da Iemanjá é um dos *tamboreiros* que ocupa na memória atual, lugar central na reconstrução e manutenção da tradição do *tambor*[8]. Era do Ijexá, coincidentemente ou não, o *lado* que impera hoje (Seria o resultado de sua influência ao lado de Túreba do Ogum, outro eminente *tamboreiro* do passado?). Filho de dois sacerdotes da *Nação*, Erpídio Barbosa de Lima, mais conhecido por Alfredo Sarará e Glória Izolina Barbosa de Lima (Yiá Tolá), segundo dizia, uma "legítima africana", vinda para o Brasil ainda na infância, deixou descendentes biológicos que também dão continuidade ao *axé* familiar[9]. Nasceu no início do século XX e teve enorme descendência religiosa, *filhos de santo* e dignitários dos seus ensinamentos no *tambor*, espalhados inclusive pelo exterior. Além de requisitado *tamboreiro*, era grande conhecedor das *obrigações de egum*, e portanto muito procurados pelos *tamboreiros* que queriam sempre acompanhá-lo às *missas de egum* ou *aressúm* (como também são chamadas as cerimônias fúnebres no Batuque).

Embora alguns autores, como Velho (1994, p. 84), afirmem que, ao lado de outras possibilidades, tais como as bricolagens, "[os] sincretismos [aparecem] cada vez mais difundidos (embora em si não sejam novidade) no panorama religioso contemporâneo", parece que, no caso do campo religioso afro-gaúcho está em plena decadência. Segundo pude averiguar nas trajetórias dos treze *tamboreiros* entrevistados por mim (BRAGA, 2003), esse modelo mais antigo, apareceu com força somente nas trajetórias dos *tamboreiros* Ademar do Ogum, Pirica do Xangô e Airton do Xangô, que dizem ter permanecido sempre dentro do

[8] Apesar de algumas críticas, envolvendo disputas no campo religioso e musical, contestando o valor do falecido Pedro da Iemanjá.

[9] Conheci o falecido Pedro da Iemanjá e vivi na pele as primeiras tentativas de aproximação à sua *casa de Religião*, quando iniciei o trabalho de campo para a preparação da minha dissertação de mestrado, *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás* (1997). Apesar de, com o tempo, ter aberto a sua *casa* para mim, de ter permitido gravações sonoras de rituais, fotografias e de ter me recebido muitas vezes para conversas era avesso à gravação desses encontros.

mesmo *lado* e dado continuidade aos preceitos de hierarquia, *feitura* de *filhos de santo* e de rituais como os realizados nas suas *casas* de origem (linhagens religiosas).

No aspecto musical, dizem ter mantido o tipo de interpretação herdada das tradições das suas *casas*. Ou seja, são trajetórias individuais onde a privatização do sagrado e o trânsito religioso, traços da modernidade que permeiam as práticas religiosas contemporâneas, parecem inexistentes ou ter ocorrido com menos força. Semi-alfabetizados e sem contato com outras religiões afro, esses velhos *tamboreiros* são como uma espécie de 'ilha de sentido': foram *tamboreiros das casas* que frequentavam e mantém-se, por extensão, como *tamboreiros* das suas famílias *de santo* e não passaram pelo grau de profissionalização no *tambor* dos demais, leia-se, mercantilização do ofício.

Tamboreiros como esses, parecem ter construído trajetórias no *tambor*, que os faz com que, sem falsa modéstia, julguem-se diferentes dos outros. Que diferenças seriam essas? Certamente o conhecimento tanto das *obrigações* de orixá quanto de egum e o modo como cantam os *axés*: mais próximos da maneira antiga. Conhecem os demais *lados*, porém, tocam preferencialmente dentro das suas famílias *de santo* (*irmãos* e *filhos de santo*), o que provavelmente os ajuda a manter o mesmo repertório e estilo de interpretação. Apesar desses *tamboreiros* julgarem que houve poucas transformações no repertório (continuidades), há indícios de descontinuidades aparentes (aliás, transformações e reorganizações normais dentro das tradições). Muitas cantigas desse modelo foram abandonadas na atualidade e é provável que as suas execuções musicais tenham sofrido mudanças significativas ao longo das suas trajetórias. Porém, comparando, por exemplo, a performance musical de Pedro da Iemanjá e seus filhos em *festa* de Batuque na sua *casa* em dezembro de 1996, às gravações feitas em 1946 pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, gravações das quais fez parte, poderíamos avaliar também a atualidade desse provável "estilo velho" (em que pesem todas as transformações apontadas), como o fez Behágue (1976: 131-2) em relação aos Candomblés Jêje e Nagô de Salvador, Bahia: "Este estilo [o velho] se caracteriza em geral por frases melódicas curtas, repetições constantes com repetições com variantes por ornamentos, e um estilo vocal que consta de falsete e uma qualidade dura e metálica de produção vocal, especialmente nos coros femininos". Com exceção do uso do falsete e do predomínio do coro de vozes femininas (no Batuque mais equilibrado), parece-me que esse mesmo estilo de execução vocal e instrumental se aplica aos *tamboreiros* que seguem esse modelo hoje, em oposição aos outros que foram em busca de outras possibilidades. O andamento, sempre mais lento nas execuções é outra característica observável entre os *tamboreiros* do "velho estilo".

Alguns *tamboreiros* de Nação, da novíssima geração (com menos de trinta anos hoje), como Anderson do Oxalá e Davidson do Xangô (filhos do falecido Pedro da Iemanjá), Valdeci e Valdomiro (filhos do Ademar do Ogum), Júlio César (filho do Passarinho do Bará) e Leandro (filho do falecido Turéba do Ogum), apontam para um futuro de continuidade desse modelo, desde que, como lembrou Borel do Xangô, "não se mesclem nisso aí", ou seja, envolvam-se em trânsitos constantes entre os *lados* e, principalmente, com *toques* para Exú.

Por fim, não é de se estranhar que o modelo a que chamei de performance musical 'sincrético-afro-católico', fruto do amalgamento de tradições musicais africanas e européias, persista principalmente entre as *casas de Nação* e *tamboreiros* das linhagens mais ortodoxas do Ijexá, Oió e Jêje, *lados* menos propensos à inovações, como a Cabinda e o Jêje-Ijexá, por exemplo.

Em relação ao segundo grupo de gravações, as realizadas na *casa* da *mãe* Rafaela, com o *tamboreiro* Antônio Costa como solista e instrumentista principal, parece-me que o que foi gravado em 1946 anunciava o prenúncio de uma realidade que impera hoje entre os *lados* e na prática profissional dos *tamboreiros*: a mistura dos *lados* e a bricolagem de concepções e práticas religiosas e musicais construídas segundo a trajetória pessoal de cada um.

Em função da impossibilidade de ritos e crenças permanecerem, pretensamente, tal e qual foram trazidos da África, mesmo levando em conta toda a resistência das *casas* mais ortodoxas, o Batuque vem acompanhando as transformações e reorganizações do campo religioso afro-gaúcho, recriando e reinterpretando os simbolismo dos ritos e mitos, inclusive os musicais. Então, em vez de falarmos de degeneração do Batuque e das tradições dos diferentes *lados*, pela constante transformação interna que ocorre, deve-se atentar para a dimensão sócio-antropológica que explica justamente esses processos muitas vezes chamados erroneamente de decadência e de deformação de uma pretensa religião 'africana', como analogamente assinalou Lima (1976, p. 69) em relação ao Candomblé baiano.

Um exemplo disso é o Jêje, que hoje é, indistintamente, tocado por todos os *lados* e que já naquele ano de 1946, apareceram timidamente em meio ao repertório do Ijexá. Após o repertório de cada orixá específico, *tira-se* o repertório correspondente no Jêje, por exemplo: *axés* do Bará no Ijexá + *axés* do Bará no Jejê, e assim por diante. Segundo *tamboreiros* antigos, no Ijexá "verdadeiro" não se *tiraria* o repertório do Jêje, assim como no Oió "puro", porém já lá apareceram ao final do repertório da Iemanjá na *casa* Ijexá e foram *tirados* separadamente para Ogum na *casa* Oió, provavelmente porque esses orixás estavam relacionados aos santos protetores desses templos.

O Jêje-Ijexá é considerado hoje, como um *lado* específico e a tradição religiosa predominante entre as *casas de Nação*. Porém, o Jêje e o Ijexá, parecem ter sido *lados* independentes até pelo menos a década de 1940, assim transparece nos depoimentos dos *tamboreiros* da primeira geração entrevistada por mim (BRAGA, 2003), que conheceram inúmeros sacerdotes e *casas* do Jêje e Ijexá "puros" na infância [10]. Apesar de ser uma auto-denominação utilizada por alguns hoje (o Jêje-Ijexá), ainda encontra-se muitos *tamboreiros* e *pais de santo* que o praticam e não admitem que sejam "misturados", portanto, assumem o discurso de 'pureza ritual' se declarando como de Ijexá (predominantemente) ou Jêje[11].

Segundo Lima (Idem, p. 74-75), "o *povo de santo* é mais etnocêntrico do que ecumêmico no plano da sua religião e, a rigor, não admite 'misturas' nos ritos que proclama serem 'os mais puros' ou os 'únicos verdadeiros' de suas respectivas casas de culto". Assim para ele, o Jêje-Nagô, que predomina no Candomblé baiano, que para o caso gaúcho aplica-se ao Jêje-Ijexá, é muito mais uma construção dos etnólogos do que dos adeptos da religião. Na verdade, para eles (os adeptos) a situação sincrética se daria pela incorporação de uma outra nação, porém, mantendo, "... apesar dos mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem, os padrões mais característicos e distintivos e suas culturas formadoras, como uma espécie de arquétipo da perdida totalidade ontológica original (Ibidem, p. 75)". O exemplo correspondente baiano, aplica-se tal e qual ao Batuque, pois o discurso de 'pureza' é sempre posto em ação quando necessário. Isso é notório nessas gravações realizadas na *casa* da *mãe* Rafaela. Apesar de se declarar como uma *casa* de Batuque Oió, o que se ouve nessas gravações são os *axés* do Ijexá, sinal do seu predomínio como modalidade ritual que foi engolindo e se mesclando, progressivamente, aos *lados* de menor representatividade na cidade: a Cabinda, o Jêje e o Oió.

Assim, muitos *tamboreiros* estão tocando e cantando hoje em *obrigações*, devido a sua incrível mobilidade profissional, e com a aprovação de muitos *pais* e *mães de santo* ou mesmo por solicitação expressa deles (muitas vezes estimulada pela suas próprias experiências com o trânsito religioso pelas diferentes *casas*), *axés* pertencentes aos repertórios da Cabinda, Jêje-Ijexá e mesmo Oió, o que *tamboreiros* entrevistados por mim

[10] Coincidentemente (?!), Lima (1976: 68), refere-se ao mesmo fenômeno em relação aos terreiros da Bahia nas décadas de 1930 e 1940, segundo descrições feitas na época.

[11] O que não implica em diferenças musicais entre eles, uma vez que ambos os *lados* tiram o repertório do Jêje e do Ijexá.

(Braga, 2003), como o Adãozinho do Bará chama de "três em um"[12]. Outras vezes, sacerdotes querendo agradar visitas de outros *lados* que vem às suas *obrigações*, solicitam ao *tamboreiro* que execute também *axés* de tradições diferentes daquelas seguidas pelas suas *casas*. Prática que, segundo o depoimento de outro *tamboreiro*, Antônio Carlos, quando descreveu a sua estréia no *tambor*, parece ocorrer pelo menos desde a sua infância na década de 1950-60. Anteriormente, parece que, apesar da frequência das visitas entre o *povo de santo* de *lados* diferentes que sempre ocorreram, privilegiava-se o repertório da *casa* anfitriã. Assim assinalou, por exemplo, o depoimento do Borel do Xangô quando listou todos os seus contemporâneos na juventude, suas respectivas especializações em repertórios diferentes e a circulação deles entre as diferentes *casas* entre 1940-1960, principalmente. Segundo Adãozinho, essa "mistura dos *lados*" estaria sendo feita também por *tamboreiros* antigos, por conta das suas passagens pessoais, os seus trânsitos religiosos por diferentes *lados*. Na sua opinião, o ônus dessas "misturas" (que admite fazê-las por conta do profissionalismo) são o "enfraquecimento do *lado*" pela perda da "pureza" e do *axé*, que vai "fugindo". No aspecto musical, a perda do "dialeto" próprio de cada *lado* e a redução dos padrões rítmicos dos *tambores* e rítmico-melódicos do canto por um modelo único e simplificado.

Um segundo aspecto, já observável em 1946, na *casa* da mãe Rafaela e na performance do *tamboreiro* Antônio Costa e seus auxiliares é ação de 'bricoleur' operando. A imagem da bricolagem tem sido utilizada por autores recentes, para qualificar a sobreposição de diferentes elementos, provenientes da tradição de outros sistemas religiosos e que passam a configurar modelos religiosos particulares. Segundo Lévi Strauss (1997, p. 34-35): "Ele [o bricoleur] interroga todos esses objetos heteróclitos que constituem seu tesouro, a fim de compreender o que cada um poderia 'significar', contribuindo assim para definir um conjunto a ser realizado, que no final será diferente do conjunto instrumental apenas pela disposição interna das partes. ... o *bricoleur* se volta para uma coleção de resíduos de obras humanas, ou seja, para um subconjunto da cultura". As características principais desse modelo, na sua dimensão religiosa, são a privatização do sagrado e o trânsito religioso, características enfatizadas pelas "modernas formas de crer (ORO, 1997)". No seu aspecto musical, traduzem-se por frases melódicas seguindo uma rítmica mais próxima da luso-brasileira, acompanhamento rítmico mais uniforme, uma emissão vocal mais próxima do canto folclórico-popular, utilização de palavras do português ou corruptelas delas em meio

[12] Passarinho, *tamboreiro* da segunda geração entrevistada por mim, referiu-se ao caso em que, seu *pai de santo* (do Oió), por necessidade religiosa, fez uma *passagem* pela Cabinda e dessa forma passou a *tirar axés* desse *lado* nas *obrigações* da sua *casa*. Porém, sempre disse ser do Oió, o que comprova que a prática não é tão recente como parece.

ao dialeto ioruba/fon, predominância do repertório Jêje-Ijexá, mesmo que a *feitura* (tradição ritual) da *casa* ou do *tamboreiro* pertençam a outra tradição, esquecimento ou abandono de certos *axés* (cantigas) e um andamento mais acelerado, de modo geral, na execução dos *axés*.

As trajetórias que melhor se adequam a esse modelo são as das gerações mais novas, porém ao que parece já havia ecos desse modelo nos idos da década de 40 do século passado. Nelas, observamos em sua forma mais eloqüente a "crise das instituições tradicionais produtoras de sentido", no caso das religiões afro-brasileiras, o sistema de pureza dos diferentes *lados* e/ou o modelo exclusivo de culto aos orixás dos templos de Nação. Entretanto, como lembra Oro (Idem: 52), essa crise, " - provocadada pela instalação do pluralismo religioso - não significa a sua deterioração mas o seu fracionamento e sua recomposição, para fazer frente ao trabalho da modernidade sobre a religião".

A instauração do pluralismo no campo religioso afro-gaúcho, com a chegada dos caboclos, pretos-velhos, Exús e Pomba-Giras (que ocorreu com a chegada da Umbanda ao estado, por volta da década de 1930 e se intensificou ao redor de 1960/70, com o seu "cruzamento" ao Batuque) e o trânsito religioso provocado no atendimento aos *toques* como *tamboreiros* profissionais, deu aos *tamboreiros* de hoje uma maior mobilidade entre as linhagens, *lados* e mesmo outras modalidades do campo religioso afro-gaúcho.

Enfim, a grosso modo, pode-se dizer que o *tamboreiro* Pedro da Iemanjá colocou-se em vida dentro do modelo que chamei de 'tradicional' sincrético afro-católico, que para alguns autores está em plena erosão, atualmente, enquanto os demais, Antônio Costa e seus auxiliares, já naquela gravação de Luiz Heitor, deram sinais de novos rumos dentro da *Religião* e da profissão que estariam por vir (o que chamei em minha tese de doutorado de 'mosaicos particulares' ou 'bricolagens' (BRAGA, 2003). Rumos a apontarem que: "A ênfase recai[recaiu], pois, mais sobre as crenças e práticas dos atores do que sobre os sistemas religiosos, embora os dois estejam, de alguma forma, sempre implicados entre si (ORO, 1997, p. 41)". Portanto, isso não significou que esses *tamboreiros* tenham abandonado todas as suas concepções musicais 'tradicionais' ou que o primeiro, Pedro da Iemanjá, e os seguidores desse modelo hoje, tenham deixado de acompanhar e assimilar algumas modificações do campo religioso afro-gaúcho, pois uma das características da modernidade religiosa é a sua pluralidade e heterogeneidade.

Palavras finais

Creio que a importância desse acervo musical sobre o Batuque, e de uma enormidade de manifestações musicais etnografadas, fruto dessa missão conduzida por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo ao Rio Grande do Sul (e que hoje, felizmente encontra-se resguardado no Laboratório de Etnomusicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro e nos Arquivos da Biblioteca do Congresso, de Washington) é proporcional à grandeza do que fez Mário de Andrade para a memória do Tambor de Mina, Babassuê do Pará e Xangô. No caso do acervo Luiz Heitor, porém, há uma necessidade premente de que esse material passe por processo de digitalização, uma vez que encontra-se no Brasil somente copiado em fitas cassete, e que uma iniciativa institucional faça com que esse patrimônio volte para o estado do Rio Grande do Sul, da mesma forma que já ocorreu uma vez - que retorne à comunidade que lhe deu vida e seja abrigado numa instituição idônea que não lhe destine o destino de cacos, como da outra vez.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do Candomblé Baiano. *Revista Afro-Ásia*, 12. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais, 1976. p. 129-40.

BRAGA. Reginaldo Gil. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação*: Concepções e Práticas Religiosas e Musicais em uma Tradição Percussiva do Extremo Sul do Brasil. Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Tese de Doutorado em Etnomusicologia, 2003.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. *Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul* (janeiro de 1946). Rio de Janeiro, publicação da Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, 1959.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo, editora 34; Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo, Papirus Editora, 1997.

LIMA, Vivaldo da Costa. O Conceito de 'Nação' nos Candomblés da Bahia. *Revista Afro-Ásia*, 12. Salvador, Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), 1976. p. 65-90.

MEYER, Augusto. *Guia do Folclore Gaúcho* [1951]. Rio de Janeiro, Editora Tecnoprint S.A., s/ data.

ORO, Ari Pedro. Modernas Formas de Crer. *Revista Eclesiástica Brasileira*, n. 225, março. Petrópolis, Vozes, 1997. p. 39-56.

VELHO, Otávio. Religião e Modernidade: roteiro para uma discussão. In: *Anuário Antropológico 92*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1994. p. 75-87.

Documentos

Balancete número 3. da viagem ao Rio Grande do Sul (13/19.01.1946). Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil.

Carta de Ênio Freitas de Castro à Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 30/11/1944. 1 p.

Carta de Ênio Freitas de Castro à Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em 05/12/1944. 1 p.

Fichas de colheita da missão folclórica ao Rio Grande do Sul. Centro de Pesquisas Folclóricas. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil.

Gravações Etnográficas de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo do Batuque de Porto Alegre, janeiro de 1946.

Gravações de campo. Pedro da Iemanjá, dezembro de 1996, acervo do autor.

Relatório da viagem de colheita folclórica ao RS endereçado à professora Joanídia Sodré, Diretora da Escola Nacional de Música em 27/02/1946. 6 p.

MARABAIXO: IDENTIDADE SOCIAL E ETNICIDADE NA MÚSICA NEGRA DO AMAPÁ

Sheila Mendes Accioly
sa@seama.edu.br

Sandro Guimarães de Salles
sandroetno@ig.com.br

Resumo: Os primeiros negros chegaram ao Macapá no século XVIII, vindos de Belém, do Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia e Maranhão, para a construção da Fortaleza de São José. Além destes, aportaram, no município de Mazagão, várias famílias negras fugidas das guerras entre mouros e cristãos, travadas no norte da África. O Marabaixo nasce do encontro entre estas diferentes etnias e os colonizadores brancos, interagindo dentro de um mesmo contexto social. Símbolo de identidade social e etnicidade do povo do Amapá, este folguedo consiste em uma manifestação musical elaborada a partir das referências do catolicismo popular. Nele, os aspectos lúdicos, religiosos e transgressores transpõem os limites entre o lícito e o não lícito, entre o sagrado e o profano. Na vila do Curiaú, comunidade rural a oito quilômetros da capital, esta tradição se mantém, por vezes vinculada a práticas afro-religiosas. No contexto urbano, ela é praticada em Macapá, notadamente nos bairros do Laguinho e Favela. A música do folguedo consiste em cânticos acompanhados de membranofones, feitos em madeira esculpida. Sua coreografia, seguindo a tendência da maioria das danças religiosas afro-brasileiros, é circular e em sentido anti-horário. O aspecto religioso aparece, ainda, na presença de uma bebida ritual denominada "gengibirra". Nosso trabalho busca compreender, dentro de uma perspectiva interpretativa, a importância do Marabaixo enquanto elemento de identidade social e etnicidade, partindo de uma abordagem etnomusicológica.

Os navios negreiros que chegaram ao Amapá no século XVIII, por volta de 1758, trouxeram para o município de Mazagão 163 famílias negras do norte da África, fugidas dos conflitos entre cristãos e mulçumanos na região do Sudão, e para a capital, Macapá, escravos oriundos do Pará, Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia e Maranhão. O objetivo: a construção da Fortaleza de São José, marco histórico da capital do Estado – então, apenas uma vila.

Estes africanos, apesar das adversidades do cativeiro, fizeram da música e dança uma maneira eficiente de lembrar de si como ser humano, uma manifestação esteticizada de sua identidade. Sua música, repleta de imagens e sentidos de um passado distante, mitificado, seria reelaborada a partir das referências locais, advindas, sobretudo, do catolicismo popular. O Marabaixo, expressão maior deste encontro, reúne os aspectos lúdicos, religiosos e transgressores que transpõem os limites entre o lícito e o não lícito, entre o sagrado e o profano.

São muitos os significados atribuídos ao termo Marabaixo. Uma das versões (QUINTELA, 1992, p. 09), repleta de romantismo, diz que o ritmo da batida dos remos nas caravelas que levavam os negros mar-a-baixo, da mãe África ao Brasil, teria sugerido a denominação e até mesmo a batida das caixas. Já Nunes Pereira, reconhecendo a impossibilidade de uma definição precisa sobre a origem do termo, nos diz: "Ligar-se-á, por acaso, às longas e dramáticas travessias do Atlântico, ao léo das correntes marinhas e dos ventos alíseos, para o regime de trabalho escravo, ou como uma expressão portuguesa de abandono e de desgraça?" (NUNES PEREIRA, 1951, p. 12).

Há quem elabore associações etnológicas da palavra, remetendo às origens histórico-geográficas dos africanos desembarcados em Mazagão, como pretende Fernando Canto: O termo marabaixo é provavelmente uma variação de marabuto ou marabut, do árabe morabit – sacerdote do malês. Portanto é apenas um resquício ou fragmento do ritual malê, do grande Império afro-sudanês do século XVI (CANTO, 1998, p. 18-19).

Contudo, muitos pesquisadores defenderam o contrário: "[...] nada se sabe com segurança sobre sua origem, havendo quem a diga de procedência bantu, sem esclarecer, porém, se do Sul ou do Oeste [...]" (NUNES PEREIRA, 1951, p. 12).

Síntese Geo-Histórica

Em Mazagão, mais especificamente no chamado Mazagão Velho, município da zona rural localizado a 36 quilômetros da capital amapaense, *lócus* dos primeiros registros desta manifestação, o Marabaixo, praticamente, desapareceu. Contudo, na vila do Curiaú, localizada a doze quilômetros de Macapá, ele permanece vivo e ativo. Nesta comunidade rural, antigo reduto de negros quilombolas, o Marabaixo se vincula, por vezes, a práticas afro-religiosas. No contexto urbano, de modo inusitado, esta tradição mantém-se forte em Macapá, notadamente nos bairros considerados redutos da cultura popular macapaense, Favela e Laguinho.

Os registros sobre a ocorrência do Marabaixo datam de 1792, nas localidades amapaenses do Curiaú, Macapá e Mazagão. As manifestações mais antigas de que se tem notícia no bairro da Favela datam de 1950, em louvor da Santíssima Trindade dos Inocentes, por ocasião da inauguração de uma associação, fundada por Gertrudes Saturnino. Novenas seguidas de ladainhas marcavam o aspecto religioso da festa.

O segundo, localizado na região antes conhecida como "Poço da Boa Hora", surgiu quando Janary Nunes, primeiro governador do Território do Amapá, convenceu afro-descendentes que habitavam a região central da cidade, ao redor da praça Barão do Rio

Branco, próximo à margem do rio Amazonas, a deixar a área, considerada nobre, para dar lugar a prédios públicos e a moradias para o funcionalismo público, além da residência oficial do governador. Como nos relatou o Mestre Pavão: "À época, a praça se chamava Largo de São João e o meu avô Julião morava onde hoje é a casa do governador". Levados a saírem do centro da cidade, os negros migraram para o Laguinho. Não sem um certo ar de ironia, os cantadores do Marabaixo registraram sua visão da mudança:

A Avenida Getúlio Vargas
Tá ficando que é um primor
Essas casas foram feitas
Pra só morá os doutô

Nesta época, Julião Thomaz Ramos, o Mestre Julião, era o líder da comunidade negra residente no centro da cidade, descendente de quilombolas. Convencido por autoridades, o Mestre decidiu transferir seu povo para o Laguinho, local de trabalho de lavadeiras, onde o governador construiu casas para todos, entre os pequenos lagos existentes na região. A vila recebeu o nome de Santa Engrácia, o mesmo do local que habitavam no centro. Testemunha da história, ao ver o Mestre Julião de mudança, o cantador de Marabaixo Raimundo Ladislau concebeu os versos que virariam um verdadeiro hino da comunidade negra do Laguinho:

Aonde tu vais, rapaz
Por esses caminho sozinho
Eu vou fazer minha morada
Lá nos campos do Laguinho

Prática étnica, marcadamente negra, o Marabaixo, contudo, não guarda elementos afro-referentes. Deste modo, alguns pesquisadores afirmam tratar-se de uma manifestação legítima do catolicismo popular, originalmente criada por negros escravos. Outros defendem que o Marabaixo tem origem africana, embora afirmem não haver evidências seguras deste fato. Preferimos pensá-lo como uma manifestação híbrida, resultante do encontro de diferentes etnias, interagindo em um mesmo contexto social.

Se, por um lado, diversos santos do panteão católico são citados nas cantigas, por outro, a própria dança do Marabaixo é um arremedo dos tempos da escravidão, quando os negros eram acorrentados a um tronco central e dançavam girando ao redor do mastro, em sentido anti-horário.

A música

A música do Marabaixo é composta de cânticos acompanhados de membranofones feitos em madeira esculpida. Nosso trabalho, ainda em andamento, busca compreender, em uma perspectiva interpretativa, a importância desta manifestação enquanto elemento de identidade social e etnicidade, partindo de uma abordagem etnomusicológica.

Os cânticos são chamados "ladrões", porque, durante sua execução, um participante "rouba" a "deixa" do outro e, a partir do mote roubado, de forma improvisada, compõe um novo verso. Segundo depoimento do Mestre Pavão, os mais de cinqüenta "ladrões" do Marabaixo que ainda são lembrados pelos mais velhos foram feitos pelos "antigos", não há novos.

Segundo Pavão, o sanfoneiro e compositor Luiz Gonzaga (o conhecido "Rei do Baião") passou em Macapá por época da migração para o Laguinho, hospedou-se na casa de seu avô e ouviu cantar "Aonde tu vai rapaz". Gostou, e, num repente, tirou outro verso – ou antes, um novo "ladrão":

Marabaixo em Macapá
Já teve um grande cartaz
Já foi cantado no Rio
Aonde tu vai rapaz

O tambor, chamado caixa de Marabaixo, que foi adotado como símbolo da tradição para fins publicitários, pode ser tocado em diversos tempos e ritmos, denominados "dobrados da caixa", conforme o canto. As pesquisas registram apenas um fabricante destas caixas ainda vivo, Joaquim Sussuarana, que é o responsável por esculpir os tambores, conforme a encomenda. A madeira utilizada é de uma árvore cujo tronco é oco, chamada cabeça-de-negro. O tronco é escavado com formão para não ficar pesado, é lixado e, por último, coberto com couro. As baquetas não precisam ser específicas. Cada caixa tem uma afinação, dada pela "orelha" da caixa. É o que permite puxar a linha que aperta o aro da caixa que, por sua vez, aperta o couro e dá a afinação. "A gente afina uma bem alta, outra mais baixa e outra mais ou menos, pra ficar um som remediado e dar um som diferente, pra poder sair o som dentro do ladrão que a mulher está cantando", diz Pavão, contando que aprendeu a tocar treinando com outros tocadores: "Com uma baqueta você bate só agüentando e a outra dá o som, um baque diferente pra cada ladrão".

A festa

Os praticantes festejam durante todo o período entre a Páscoa e o dia do Divino Espírito Santo – este, uma festa móvel, comemorada quarenta dias após o domingo pascal. Uma semana antes da festa, eles retiram da mata o tronco de árvore mais retilíneo que conseguem encontrar. Guardam um tronco para a festa do Divino e à noite erguem o mastro oficial com a bandeira do Divino Espírito Santo. Este mastro atravessa os anos, representando a tradição. O novo mastro, que é retirado da mata a cada ano, por ocasião da festa, representa a tradição renovada no ciclo anual. Então, são erguidos dois mastros de cada vez. Da primeira vez, na quinta-feira que se segue a Quarta-feira da Murta, ergue-se o mastro tradicional do Divino Espírito Santo, acompanhado do novo mastro, coberto com a murta (erva aromática, encontrada na região). É chamada Quinta-feira da Hora, porque o mastro é erguido exatamente às sete horas da manhã, como os demais.

Da segunda vez, encerrando os festejos, é erguido o mastro da Santíssima Trindade, juntamente com um segundo mastro, coberto com murta. As bandeiras são trocadas de mastro de acordo com a ordem de levantamento. Estes mastros ficam erguidos durante cerca de um mês. Após este prazo, ocorre a "derrubação do mastro", exatamente às seis horas da tarde. Os mastros permanentes são guardados. Os mastros tirados da mata perdem o valor e são utilizados para finalidades cotidianas.

Cinco dias antes da festa, os participantes vão aos baixios buscar a murta. A esta etapa ritual, chamam "quebra da murta". Na véspera, enrolam o tronco com esta erva[1]. Indagado sobre o seu significado, o Mestre de Marabaixo Raimundo Lino Ramos, conhecido como Mestre Pavão, neto do Mestre Julião, nos fez o seguinte relato:

> A murta, o significado é a pomba do Divino Espírito Santo. Porque quando Jesus mandou a pomba à terra, antes, mandou o urubu. O urubu veio, deu com a carniça e ficou. Ele mandou a pomba, a pomba veio ver se tinha terra. Tinha terra e tinha mata. Então a pomba levou um ramo de flor no bico. Essa flor é o significado da murta. Você pode olhar que é uma coroa e em cima dessa coroa tem uma pomba, essa pomba tem um ramozinho no bico. Tanto em cima do Divino Espírito quanto da Santíssima trindade. Não tem o domingo de ramos? Os ramos é o significado da murta da Santíssima Trindade e do Divino Espírito Santo[2].

A essa altura, já há um mastro levantado à frente da casa do mestre do Marabaixo, onde a festa tem lugar, duas noites por semana até o dia principal. Depois de toda uma noite

[1] Câmara Cascudo, assim como outros pesquisadores, remete o termo "murta" à palavra "multa", achando que se tratava de uma simples questão de pronúncia popular.
[2] Entrevista concedida em 12 de setembro de 2004.

de festa, dança e cantoria regada a gengibirra, da qual podem participar tanto os adeptos quanto o público, chamados brincantes, o mastro novo é erguido ao lado do mastro da tradição, exatamente às sete horas da manhã, com a bandeira do Divino Espírito Santo. Os participantes dizem que se alguém abraça ou toca o mastro enfeitado com murta, se benzendo em seguida, poderá fazer um pedido, que será atendido, de conformidade com o merecimento espiritual do interessado.

A gengibirra, bebida feita de gengibre e cachaça, é, segundo o Mestre Pavão, um elemento indispensável, que representa a própria tradição do Marabaixo.

Em contraste com outras descrições de festa do Divino com referenciais afro-descendentes, no Marabaixo amapaense[3] não há a coroação do rei negro. A única imagem de coroa está nas bandeiras da Santíssima Trindade e do Espírito Santo Coroado, também chamado Espírito Santo Real. Na verdade, havia uma coroa, mas não um rei. Os praticantes do Marabaixo tinham uma coroa de prata, que era deixada na igreja de São José de Macapá de um dia para o outro, sendo recolhida após a bênção do padre. Essa tradição foi literalmente quebrada pelo padre belga Júlio Maria Lombaerd, que moveu uma campanha contra o folguedo. "[...] um ano, na igreja, [o padre] quebrou a coroa de prata do Divino e mandou entregar aos pedaços ao festeiro do Marabaixo" (CANTO, 1998, p. 26). A revolta foi grande, os negros cogitaram invadir a casa do padre.

A mudança da comunidade negra foi uma manobra política, uma forma de aplacar as disputas com o então pároco da igreja de São José de Macapá, na qual adentravam dançando para tocar o sino, onde deixavam a coroa de prata para bênçãos e em frente à qual dançavam o Marabaixo e jogavam capoeira, à revelia do padre, que trancava as portas da igreja. Tal manobra foi encampada pelo então governador, quando a relação entre o padre Júlio e os negros do Marabaixo tornou-se crítica com a quebra da coroa: "O tacto do Governador JANARY NUNES, intervindo para que os negros daquela cidade realizem as suas festas, como lhes garante a própria constituição, tem evitado fatos lamentáveis" (NUNES PEREIRA, 1951, p. 99-100, grifo do autor).

Entre o passado e o presente

Em Macapá, o Marabaixo é hoje praticado por duas agremiações: a Associação Folclórica Raimundo Ladislau, no bairro do Laguinho, e pela Associação Folclórica Berço do Marabaixo da Favela, bairro que toma atualmente a denominação de Santa Rita, por

[3] Registros históricos apontam para a ocorrência do Marabaixo fora do Amapá, na localidade de Marabitanas, interior do Amazonas, conforme Nunes Pereira (1951).

influência da Igreja Católica. Nos dois grupos, percebe-se que a proposta religiosa do Marabaixo está cada dia mais restrita aos antigos. Os jovens já não se ocupam deste aspecto, atentando apenas para os aspectos lúdicos e festivos do folguedo. Segundo o Mestre Pavão, muitos já chegam bêbados ou apenas para beber, sem entrar realmente na proposta do Marabaixo, sem dar contribuição para seu fundamento, que fica apenas a cargo dos mais velhos. Como diz Canto (1998; p. 17), "[...] o marabaixo mais perde seus valores culturais que incorpora outros. Mesmo assim, paradoxalmente, a tradição, à beira da agonia, se rearranja, se recria e se reinventa".

Um fator que contribuiu fortemente para essa situação foi a discriminação pelos representantes locais da Igreja Católica. Muito do esvaziamento do folguedo é um reflexo de como o Marabaixo foi tratado pela igreja, apesar do catolicismo ser a identidade mestra, dominante nas manifestações deste tipo específico de religiosidade popular. O padre Júlio Lombaerd foi o mais famoso perseguidor do Marabaixo. A festa, que ocorria na rua em frente à igreja de São José do Macapá, matriz e catedral, foi banida para as casas dos mestres, zeladores da tradição.

A história não escrita brota da memória do Mestre Pavão, por vezes linear, por vezes fragmentada, mas sempre como marca de uma identidade cultural. Os significados brotam junto com as referências: a história da presença negra no Amapá, a influência de seu imaginário, a preservação da identidade étnica e cultural.

Ainda que o Marabaixo simbolize, na atualidade, um referencial da identidade negra no estado do Amapá, já foi re-significado na sua essência. Apesar dos resquícios do antigo ritual, os significados primeiros vão ficando cada vez mais distantes, mais desconhecidos, perdidos nas brumas da memória coletiva. A chama da antiga devoção é mantida pelos velhos. São os velhos os que se lembram do que é exclusão e desigualdade social. Para os jovens descendentes de quilombolas, à medida que conseguem inserção social e apagam da memória suas origens, ainda que pagando o preço do branqueamento cultural e da alienação de suas raízes, o Marabaixo perde sentido. Não lhes fala como referencial o passado de resistência contra a opressão.

De outro lado, há o fator de adaptação. Desde sempre, o Marabaixo é obrigado a modificar-se, adaptando-se às mudanças estruturais da sociedade.

> Assim, que por volta de 1950 deixaram de fincar os mastros em frente à igreja matriz para serem colocados frente à casa dos festeiros. Após a morte de Julião Ramos (1958) a Sociedade do marabaixo, composta por mordomos e novenários desapareceu. Hoje raramente alguém (do sexo masculino) arrisca-se jogar uma passos da "carioca", num salão, sob o ritmo do

> "dobrado" ou "galinha choca", como era chamada antes. As ladainhas e folias reduziram-se às novenas e é muito raro se servir rosquilhas de carimã, chocolate, pão-de-ló ou mesmo a famosa "mucura", agora substituída pela "gengibirra" (batida de gengibre). Enfim, quase tudo mudou. (CANTO, 1998; p. 30)

As mudanças traçadas pelos contextos históricos que atravessou fez do Marabaixo uma tradição respeitada, mas às custas de sua originalidade. Aos poucos, desaparecem as referências religiosas e predomina o lado profano da festa, no qual a dança e a bebida falam mais alto e atraem mais e mais curiosos.

> Perdemos muito aquela coisa que se dá o nome: a motivação do pessoal. Não tem mais aquela alegria, aquela paixão pelo Marabaixo. É porque muita gente fica com vergonha de participar. Os antigos, muitos já não tem condição de dançar. Os jovens, quando estão cheios da bebida é que vêm participar. Antigamente, chegavam perto da cantadora. Vinham aprender a cantar, a bater a caixa de marabaixo. Nosso Marabaixo, ele caiu muito.[4]

São os velhos que guardam na memória o sentido do folguedo. São os velhos os que se lembram da década de 50, no século passado, tempo em que havia negros no Amapá ainda sem conhecimento da Lei Áurea, o que explica a força do movimento negro local e o fato de muitos dos descendentes de quilombolas se manterem à parte, mesmo no espaço urbano, ocupando geográfica e culturalmente um espaço separado, famílias inteiras reunidas em quadras de bairros historicamente ocupados por negros.

No entanto, até pela falta de registros (os primeiros praticantes eram ágrafos), à medida que a memória falha no repasse das cantigas, o que ocorre é uma transformação do Marabaixo, cuja identidade fica resumida ao ritmo e à coreografia. É o que ocorre, também, quando grupos musicais apropriam o instrumental percussivo e a batida do Marabaixo e refazem suas letras em outras referências. A identidade do Marabaixo é transferida – ou, como diria Stuart Hall (2003; p. 8) –, deslocada.

Um primeiro sintoma que se pode perceber neste processo de deslocamento é a escassez de versos dos "ladrões" cantados durante as comemorações. Aos poucos, as letras originais se perdem no esquecimento e restam apenas versos esparsos, cantarolados no ritual onde dominam as interferências livres de caráter puramente lúdico. Por outro lado, a liberdade de interferência e o ludismo envolvido são elementos fundamentais que contribuem para atrair público para o Marabaixo. Público este ativado também pela força política dos movimentos sociais étnicos no

[4] Entrevista com o Mestre Pavão, concedida em 12 de setembro de 2004.

estado do Amapá. Há, ainda, por parte de alguns setores da sociedade, um interesse no Marabaixo enquanto possibilidade de ampliação do turismo cultural na região.

Estes estímulos reunidos fazem do Marabaixo o que ele é atualmente: um ícone – ainda que frágil – de resistência cultural em um ambiente de identidades em movimento, um ambiente de mudanças rápidas, decorrentes das transformações estruturais e institucionais por que passa o Amapá, Estado com apenas 14 anos de existência. Em seu processo de inserção no contexto nacional, as identidades locais vão sendo expostas a sucessivas interpelações, reinterpretações, relocações e remodelações. "A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (HALL, 2003, p. 12-13).

O Marabaixo, como qualquer tradição, consiste em um fenômeno dinâmico, cuja dinamicidade alimenta-se da própria ruptura. Como nos diz Georges Balandier, nenhuma tradição sobrevive sem movimentos, sem rupturas. [...] Sua ordem não mantém tudo, nada pode ser mantido por puro imobilismo; seu próprio dinamismo é alimentado pelo movimento e pela desordem, aos quais ela deve finalmente se subordinar. A tradição não se dissocia daquilo que lhe é contrário (BALANDIER, 1997, p. 94).

Considerações finais

No mês de agosto de 2004, o governo do Estado aprovou uma lei que institui o Ciclo do Marabaixo no calendário folclórico do Amapá. Até então, esta tradição estava fora do calendário oficial, ou seja, existia, mas não era legitimada. Esta iniciativa vem chamando a atenção para o folguedo e despertando curiosidade: turistas perguntam pelo Marabaixo, professores de escolas públicas e privadas agendam apresentações para seus alunos, os admiradores mais atentos providenciam registros da tradição. Diante deste quadro, cabe perguntar se o Marabaixo, enquanto expressão cultural étnica, ainda diz da identidade negra no Amapá ou se é a cultura branca que assume essa função. Se a última hipótese fosse válida, existiria um Marabaixo negro e um Marabaixo branco, tão diferentes quanto o discurso do negro sobre si e o discurso do branco sobre o negro. Cabe à nossa reflexão o alerta de Muniz Sodré (1999, p. 130) sobre o perigo da oficialização de identidades: "Na realidade, os modelos identitários oficiais estão dissociados da configuração histórica das classes economicamente subalternas e de suas singularidades culturais".

Não obstante sua história de resistência cultural, o reconhecimento já delineia um processo de absorção da tradição pelas engrenagens da economia capitalista, que subsume a tradição para transformá-la em mais uma forma de obtenção de lucro, uma mercadoria a mais

para a indústria do turismo. As apresentações de Marabaixo fora das datas tradicionais, reconhece o Mestre Pavão, não tem nada a ver com religião, é “puro folclore”, para o qual as associações reivindicam verba de manutenção ao governo do Estado.

Através de medidas políticas, o Estado do Amapá busca absorver o Marabaixo na sua procura por uma identidade regional diante da nacionalização e simultânea globalização que se delineia em seu horizonte, na busca pela construção de uma alteridade diante do todo. O resultado de tal costura de referenciais identitários aponta para um hibridismo onde as imagens e sentidos são constantemente reconfigurados e resignificados. Neste deslocamento, a música, enquanto centro destas transformações, nos parece um campo fértil para a reflexão sobre os diferentes e novos significados que surgem no horizonte do Marabaixo.

Referências bibliográficas

BALANDIER, Georges. *A desordem*: elogio do movimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CANTO, Fernando. *A água benta e o diabo*. 2. ed. Macapá: FUNDECAP, 1998.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1969.

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

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NUNES PEREIRA. *O sahiré e o marabaixo*: Tradições da Amazônia. Contribuição ao Primeiro Encontro Brasileiro de Folclore. 1951.

QUINTELA, Eleny. Marabaixo. *Tipiti*. Macapá, 22 de abril de 1992. p. 09.

SODRÉ, Muniz. *Claros e escuros*: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1999.

MARACATU EM FOGO: VIOLÊNCIA E RESISTÊNCIA NA CULTURA POPULAR – O MARACATU DE BAQUE SOLTO NAÇÃO LEÃOZINHO DAS FLORES – ITAMBÉ/ PEDRAS DE FOGO

Gabriela Buonfiglio Dowling
gbdowling@uol.com.br

Resumo: Neste trabalho investigamos a atuação do grupo popular de Maracatu de Baque Solto Nação "Leãozinho das Flores", da cidade de Pedras de Fogo, situada na região litoral sul, limítrofe com a Zona da Mata norte de Pernambuco, e ainda buscamos compreender como a cultura popular vem se adaptando ao contexto da intervenção da mídia, do turismo e da indústria cultural. O maracatu de Baque solto Nação Leãozinho das Flores vem escrever através da oralidade e memória, suas respectivas trajetórias. Pretendemos com este estudo demonstrar a realidade em que vivem os integrantes do maracatu e a população geral de Pedras de fogo que oprimidos pela violência na região, o grupo padecia um momento de recolhimento e perdas, que ainda permanece. Investigamos neste estudo, portanto, um pouco da história da origem dos maracatus e a sua relação com as cambindas; analisamos a atual situação da Nação, que vive entre o medo e a resistência. Um outro fator determinante pelas dificuldades que vem enfrentando o grupo está na falta de apoio financeiro para a sua possível manutenção. Desta forma, o grupo hoje se encontra disperso e sem muitas possibilidades de mobilização. A escolha do vídeo, como instrumento de pesquisa, está ligada a uma preocupação em melhor traduzir a alteridade de outros modos de vida. O desafio da realização do vídeo nos preparou para enfrentar e conhecer com mais precisão a realidade em que vivem os sujeitos da pesquisa.

Introdução

Esta pesquisa surgiu a partir de uma necessidade de reconhecer a condição que se encontra uma manifestação da cultura popular, especificamente o Maracatu de Baque Solto, manifestação mais conhecida na região da zona da mata de Pernambuco, como Carpina, Nazaré da Mata, Ferreiros, Aliança ou, ainda, Goiana, cidades já próximas ao estado da Paraíba.

A cana-de-açúcar, cultivada no Brasil desde o período colonial, teve, no início, como protagonista principal a mão-de-obra escrava africana, considerada a única apropriada às demandas deste trabalho. Homens, mulheres e crianças chegavam na condição de mercadorias e já demonstravam sinais de maus tratos nas longas viagens até ao Brasil. Alguns eram reis, mas, depois de capturados eram submetidos às vontades dos colonizadores brancos. Os negros encontraram em sua cultura um importante meio de resistência à força opressora dos brancos, e dentre os mais variados elementos culturais, o Maracatus de baque virado, de baque solto e as cambindas vêm se preservando desde o início do século XIX até os dias de hoje.

Neste trabalho investigamos a atuação do grupo popular de Maracatu de Baque Solto Nação "Leãozinho das Flores", da cidade de Pedras de Fogo, situada na região litoral sul, também considerada como Brejo Paraibano, limítrofe com a Zona da Mata norte de Pernambuco. O grupo, que vem sofrendo perseguições e perdas, decorrentes da violência na região, atualmente é composto por 42 pessoas.

Nosso interesse pelo estudo do Maracatu surgiu a partir de uma curiosidade em tentar conhecer mais sobre a tão misteriosa história do grupo de maracatu, que anunciava durante a sua apresentação, durante o "Riso da Terra"[1] em novembro de 2001, e que era "o primeiro e único Maracatu da Paraíba". A princípio, a nossa reação foi de perplexidade pela ignorância sobre a existência de um grupo de maracatu na Paraíba. Enfim, à forte impressão causada pela apresentação do grupo, pelas cores vibrantes e o ritmado som penetrante, somou-se mais esse interesse em aprofundar o conhecimento sobre "o único Maracatu da Paraíba", possível estratégia do grupo para um maior reconhecimento dentro daquele evento. Na ocasião, não atentamos para o fato de que Pedras de Fogo, município paraibano é limítrofe a Itambé, município pertencente a Pernambuco e que, em língua tupi, significa "pedra de fogo". Trata-se, portanto, de municípios gêmeos, com uma história similar; trata-se, enfim, da cultura da cana-de-açúcar, da mão-de-obra escrava, da influência da cultura negra e indígena, da zona da mata.

Descobrimos então que havia outros contornos em nosso objeto de estudo. Premido pela violência na região, onde age um "esquadrão de extermínio", que colocou Pedras de Fogo na mira da ONU e do Tribunal de Direitos Humanos Internacional, o grupo padecia um momento de recolhimento e perdas, que ainda permanece. Fomos sempre instruídos para jamais, em hipótese alguma, tocarmos nessas questões que envolvem assassinatos, prisões, ameaças de morte. E assim fizemos, até porque o medo domina; entretanto, como fugir desses contornos? Sem nos afastarmos de nosso estudo, sem penetrar no domínio da violência e dos Direitos Humanos, mas apenas para dar o quadro da situação vivenciada pelo grupo, recorremos a material de domínio público (matérias publicadas na imprensa nacional durante o ano de 2003) sobre assassinatos e a violência em Pedras de Fogo.

Nossa pesquisa está centrada na história de vida de alguns dos integrantes da nação, como foi o caso de Seu João (mais conhecido como Seu Pinto), 42 anos, que hoje em dia representa uma liderança provisória da Nação Leãozinho das Flores, devido à prisão de seu presidente e ao assassinato do anterior.

---

[1] Evento realizado em João Pessoa, em novembro de 2001, onde foi apresentada uma feira de arte popular, encontro dos palhaços e um Fórum do Riso.

Podemos perceber, através da fala de Seu Pinto, a importância da brincadeira em sua vida, como uma espécie de pertencimento e compromisso mútuo:

> Há onze anos que eu brinco nesse maracatu. Depois que um cara morreu, que Sandra* morreu aí eu fiquei responsabilizado pelo maracatu até hoje. Eu comecei a brincar, brinquei muito tempo, eu comecei a fazer esse maracatu quando eu era menino, então eu vou até ele morrer. Aí ele falou se eu morrer, tu fica tomando conta dos brinquedos, aí eu fiquei tomando conta dos brinquedos mais Manuel até hoje. Agora, a gente não pode continuar a brincar sem ter dinheiro!.[2]

Um outro ponto de interesse de estudo, insere-se na discussão teórica acerca da cultura popular nos tempos presentes, devendo ser considerada a partir de seu contexto sócio-cultural, histórico, econômico e essencialmente político, pois envolve na maioria das vezes, um conjunto de manifestações culturais em oposição a uma ordem dominadora vigente.

Preocupamo-nos em revelar as dificuldades e desafios enfrentados para a manutenção das festas populares, em virtude das condições mínimas que são oferecidas para a sua realização e da violência que as cerca. Os fatores condicionantes deste quadro são o turismo, a indústria cultural e a mídia, e o que estes três setores fazem quando se interessam em usufruir elementos da cultura local, que se torna exótica, enquanto herança folclórica. O Maracatu de Baque Solto tem sido alvo de interesse de ações econômicas e políticas que visam estabelecer uma "imagem cultural" que pareça a mais autêntica possível, e singular. O foco de nossa pesquisa enquadra-se nas narrativas, memórias e expressões culturais populares. Nos interessamos em estudar a vida de narradores que vivem em condições subalternas. Atualmente, estão submetidos a uma situação de miséria, violência e exploração de sua força de trabalho, isso quando se tem uma oportunidade de trabalho. Esta condição de subalternidade das classes populares, acompanhada da falta de dignidade permeia todo o modo de vida daqueles que fazem a história da cultura e do saber popular.

Esperamos que este estudo, ao registrar esse momento de dificuldades e resistência do Maracatu "Leãozinho das Flores", além do registro em vídeo da beleza de suas cores, ritmos e danças, represente uma contribuição ainda que pequena para o grupo, na luta pela preservação de sua cultura, de sua identidade e raízes. Uma pequena retribuição do muito que recebemos ao conhecê-los nesse percurso.

---

[2] Seu Pinto, caboclo mais antigo de hoje da Nação Leãozinho das Flores em Pedras de Fogo.
* Sandra ex-presidente do Maracatu Leãozinho das Flores, homossexual, assassinado em 2000.

Um pouco da história e do surgimento do Maracatu

Para podermos compreender melhor a história do surgimento do Maracatu faz-se necessário em princípio nos remetermos à história da vinda dos africanos para o Brasil. O primeiro tráfico de negros escravos vindo para o Brasil se deu há quase meio século após o "descobrimento". Foram trazidos negros de vários países da África como de Angola, Congo, Benguela, Monjolo, Cabinda, Quiloa e Rebolo.

Para a Paraíba, temos como referência a cidade de Pombal, uma das mais antigas cidades do sertão paraibano, onde são registradas as festas dos congos. A história da festa de Rosário de Pombal inicia-se na 2ª metade do século XIX, quando foi oficialmente autorizada pelo bispo D. João Fernandes da irmandade do rosário (década de 1890), nos primeiros anos do ciclo do gado e do algodão. Assim, "com o algodão vieram os escravos negros, introduzindo seus costumes e tradições" (BENJAMIN, 1976, p. 3).

> A lamentável destruição dos documentos sobre a escravidão determinada pelo ministério da fazenda, pela circular 29 de 13 de maio de 1891, não permitem ir mais além no dimensionamento da presença do escravo nos sertões paraibanos. Mas a presença negra se faz sentir ainda hoje, não só pelos aspectos étnicos porém, sobretudo, pela sobrevivência de elementos culturais" (BENJAMIN, op.cit., 17).

As manifestações culturais que conhecemos hoje desta tradição africana têm como ponto de partida a comemoração da festa de coroação dos Reis congos, ligada à festa da Nossa Senhora do Rosário. Assim, a tradição católica associou as comemorações litúrgicas aos festejos profanos. O sincretismo religioso, que encontramos entre as religiões e crenças de origem africana, pode ser entendido pela explicação de Ortiz:

> Desde Nina Rodrigues o estudo do sincretismo afro-católico tem chamado a atenção daqueles que procuram traços das sobrevivências africanas no Brasil. Uma vez que a 'ilusão da catequese' foi esclarecida, percebeu-se que os escravos, batizados em massa desde que atracavam nos portos, mal evangelizados por uma Igreja que pouco se importava com sua sorte, tinham reinterpretado as crenças católicas e escondido seus deuses atrás dos santos católicos... A igreja torna-se o lócus do fetichismo, o local mais seguro para a comemoração dos deuses africanos (ORTIZ, 1980, p. 95-96).

A história de quando e como teria surgido o Maracatu foi traçada por Guerra-Peixe, em sua obra "Maracatus de Recife" (1981). De acordo com suas investigações históricas, o Maracatu pode estar ligado ao surgimento da Instituição dos Reis Congos, em meados de 1662, nos tempos do tráfico e da escravidão. No entanto, o maracatu da Nação elefante, considerado o mais antigo das nações de baque virado, teria sido fundado em 1800. Em

relação aos primeiros registros, o Padre Lino do Monte Carmelo Luna aponta o maracatu em 1867, através de uma transcrição de René Ribeiro.

De acordo com Vieira (2003),

> A literatura especializada considera os maracatus nação ou de baque virado como de origem nitidamente africana. Além da origem, distingui-se dos maracatus rural ou de baque solto, na forma, no aspecto religioso e musical. Nos maracatus de baque virado, só há instrumentos de percussão que executam o ritmo do '<<toque dobrado>> ou <<baque dobrado>> - ou, ainda <<toque virado>> ou <<baque virado>>", segundo a análise musical de Guerra –Peixe (1980: 65 e 57), acrescentando que toque é sinônimo de baque e o tom desse toque virado é especifico do maracatu (VIEIRA, 2003, p. 29).

O Maracatu insere-se num movimento popular cultural que se integra no conceito entendido enquanto "dança dramática" e que era conhecido predominantemente no estado de Pernambuco. Uma grande contribuição teórica e mais significante ainda no plano prático para os estudos da cultura popular, foi o caso particular de Mário de Andrade, que havia intrinsecamente ligado a seu projeto artístico a curiosidade sobre as manifestações de cultura popular. Seus trabalhos são direcionados para a música, a dança, a literatura, a medicina e as religiosidades populares.

Ainda no período da investigação de Mário de Andrade, pode-se observar relatos de experiências do Maracatu na Paraíba. A partir de uma obra de José Américo de Almeida:

> José Américo de Almeida (In: A Bagaceira, 1980) registrando a palavra pra Paraíba, não chega a defini-la com clareza. Parece designar o instrumento: Lúcio escutava o maracatu, duas pancadas isócronas, como um coração batendo alto [...]. E ele saiu a esmo, andando ao toque do maracatu" (ANDRADE, 1982, 139).

Para Andrade, os maracatus pareciam representar em sua época, algo muito parecido com os *Congos* e *Congadas Coloniais,* um tipo de dança dramática que se tradicionalizou entre a *gente nordestina*. Por não ter muito conhecimento amplo sobre a cultura africana, Andrade interessou-se em pesquisar o maracatu, a partir da cultura ameríndia e tipicamente nordestino.

Em relação ao significado etimológico da palavra maracatu, existem diversas opiniões a respeito. Mário de Andrade desenvolveu um estudo histórico sobre o sentido da palavra maracatu. Uma delas está ligada ao instrumento de origem ameríndia, o maracá. Esta hipótese pode ser relacionada também com as cambindas e os congados, onde havia a presença obrigatória do instrumento maracá, embora "o único cortejo que, por exceção adota

um instrumento do gênero do chocalho em sua orquestra é o Maracatu Brilhante. Trata-se, porém do maracaxá ou ganzá, chocalho de forma cilíndrica" (GUERRA PEIXE, 1980, p. 26). Enquanto que a expressão *catu* em Tupi quer dizer bom, bonito. Ou seja, um bom maracá.

Já Guerra- Peixe considera que haja necessariamente uma relação com as práticas religiosas dos negros durante as cerimônias que seguiam em direção à igreja de Nossa Senhora do Rosário:

> Em Gonçalves Fernandes encontramos um registro que [...] a explicação de um famoso babalorixá, de que antigamente os dançadores diziam "muracatucá" ou "maracatucá"ao se despedirem, isto é ao deixarem a porta da igreja do Rosário... E maracatucá exprime a ação de praticar o maracatu, tal como batucar enuncia o ato de fazer batuque. Se maracatucá significava vamos debandar, a ação importaria na execução de sua música, pois o cortejo só deixa a igreja executando as suas cantigas, acompanhadas do característico batuque (GUERRA PEIXE, 1980, p. 28).

O carnaval e seu contexto sociocultural

Ressaltamos que as festividades, como considerou Bakhtin, representam realmente uma forma primordial marcante da civilização humana que apresenta sempre uma concepção do mundo, ligada a uma necessidade biológica, ou de um trabalho coletivo, como uma espécie de descanso periódico.

Ortiz (1980) analisa que o carnaval possui uma temporalidade própria, totalmente inerente e contrária ao tempo ordinário e mecanicista da sociedade. O tempo e o espaço construído durante o carnaval confunde-se com a realidade e uma necessidade de inversão da ordem e dos papéis sociais. Assim, "tomando-se como exemplo o comportamento tanto dos homens quanto das mulheres pode-se observar que os papeis sexuais instituídos pela ordem cotidiana se alteram" (ORTIZ, 1980, p. 15).

Podemos ressaltar que durante o carnaval os papéis são interpretados a partir de uma inversão da realidade, como, por exemplo, vivencia-se a transmutação de pobre em nobre. A teatralização dos personagens é composta por temas e ambientação de um período passado integrado ao mundo da aristocracia. No caso do maracatu de baque solto temos a passagem para o mundo da corte real, inspirado na história da coroação dos Reis congos. Este enredo é característico mais precisamente da festa dos Congos e do Reisado, como também faz parte do enredo das Cambindas. Entretanto,

> No que diz respeito ao rei e à rainha da festa do rosário, assim como aos reis dos Congos e do reisado pode-se falar em uma dupla inversão: além de encontrarmos pessoas de pouquíssima ou nenhuma projeção social

> assumindo atividades importantes para a celebração(o que vale também para os demais "negros do rosário", há também a transformação de pobres em nobres. No caso específico do rei da festa do Rosário, a inversão tem um caráter mais marcado que aquela encontrada no carnaval – trata-se da transmutação de um pobre não em um nobre qualquer, mas no personagem simbolicamente mais importante da festa, sua autoridade máxima (AYALA, 1996, p. 26).

Assim, o carnaval enquanto fenômeno social tem como pressuposto celebrar acontecimentos passados, recordações, porém, quando os revive, representa-os e os atualiza. Esta celebração está cheia de exaltações, de excessos e de inversões das atitudes e dos papéis sociais da sociedade e de cada comunidade que assume o carnaval enquanto modo de vida, ou melhor, quando se trata de "um fazer dentro da vida".

Podemos perceber que a cultura popular hoje inserida no contexto capitalista acaba por ser estabelecida enquanto objeto de consumo, a partir da indústria cultural. Entretanto, por mais manipulada que seja os elementos da cultura popular, haverá sempre uma expressão de um ideal do estilo de vida comunitário, o que acentua um contraste ao individualismo moderno.

A idéia central deste estudo está em demonstrar que existe algo de específico na cultura popular que não se perdeu, e nem se perderá, que não passa por sua autenticidade, mas consiste em sua forma de dar vida a um núcleo simbólico de relações sociais que criam um tipo de sentimento, de convívio social e de visão de mundo. E, mesmo após sofrer mudanças decorrentes das modernas técnicas de difusão e reinterpretação, ainda assim temos a presença e a permanência da memória daquele convívio e visão de mundo específico do popular.

O maracatu de baque solto da Nação Leãozinho das Flores hoje com sede na cidade de Pedras de Fogo – Paraíba - tem sido exemplo de como a cultura popular para se manter no cenário, ou seja, para ser visto, depende necessariamente da boa vontade e dos interesses da prefeitura local. Há mais de três anos, a nação não se apresenta durante o carnaval para a sua comunidade devido a uma confluência de fatores: uma desarticulação do grupo e um sentimento de luto, pelo assassinato de seu líder e prisão de outro, e também por falta de verbas. Sem recursos para fazer uma manutenção nas alegorias carnavalescas, sentem-se desvalorizados pela falta de incentivo externa e interna. Além disso, os próprios integrantes da nação lutam pela sobrevivência em outras regiões, onde conseguem trabalho e perdem um pouco a identidade do local.

Na atual sociedade do consumo tudo o que se toca, transforma-se em mercadoria. Assim, é o caso da cultura popular que é tida enquanto uma atração bizarra, pitoresca, a partir

da necessidade da atração turística. Aquilo que parece exótico para o estrangeiro é mantido, enquanto espetáculo local, causando, desta forma, um sentimento de estranhamento, com a transformação dos elementos locais em espetáculo e o turista em espectador passivo e cognitivo. Enfim, "a cultura popular é transformada em espetáculo" como previu García Canclini (1983). A procura do elemento rústico e natural, pelo turismo, consagra o tom utilizado pela indústria turística na apropriação da cultura como produto de seus pacotes paradisíacos e exóticos. Desta forma,

> Ainda que o sistema capitalista proponha a homogeneidade urbana e o conforto tecnológico como modelo de vida, mesmo que o seu projeto básico seja apropriar-se da natureza e subordinar todas as formas de produção à economia mercantil, esta indústria multinacional que é o turismo necessita preservar as comunidades arcaicas como museus vivos (CANCLINI, 1983, p. 66).

Percebe-se que a indústria do turismo está baseada numa venda de um universo voltado para o artificialismo, onde se cria um mundo fictício com a mistificação do lazer, transformado num parque de diversão, inspirado no padrão da Disneylândia. Vivencia-se um culto à pobreza, ou melhor, tenta-se criar artifícios que convençam as pessoas a celebrarem a cultura dos iletrados, subalternos e arcaicos. O tradicional passa a ser visto enquanto uma reprodução do capital a serviço da cultura hegemônica. As festas populares conduzem as noites de lazer, a partir do discurso turístico que considera a cultura popular uma ótima atração econômica, ou seja, "um lugar onde se vai obter lucro fácil".

Neste contexto, a cultura popular tem como característica inserir a tradição em situações presentes, através da perpetuação de uma memória coletiva, permitida pela linguagem da oralidade popular, passada de geração a geração. Isso porque, a cultura popular representa uma cultura que luta por manter sua identidade num mundo planificado e padronizado.

Atualmente, o maracatu de baque solto continua fazendo parte do cotidiano da vida de pessoas que se reconhecem e vivem uma experiência social muito particular. Assim, a cultura popular pode ser entendida como sendo aquela cultura que anda entre o povo e que este assimila. Conforme afirma Ribeiro:

> O carnaval brasileiro acompanhou as mudanças culturais do país, transformando-se radicalmente, fazendo com que novas formas de divertimento tomassem lugar das antigas. Desta forma, os organizadores não pertencem às mesmas camadas sociais, a forma de organizar tomou aspectos

> diferentes; a indústria cultural surge como interesse básico no processo de globalização (RIBEIRO, 1998, p. 22).

Considerações finais

A questão da cultura popular enquanto exercício de resistência, ponto central em diversos autores de nosso referencial teórico, tais como Xidieh, Gramsci, García Canclini, Arantes, José de Souza Martins, entre outros. Entretanto, ao estudarmos o grupo do Maracatu Leãozinho das Flores, de Pedras de Fogo, fomos surpreendidos pelo quão forte, tão cheio de riscos o significado dessa resistência possa ter. As ameaças são reais e brutais, a violência passa pela eliminação física, por ameaças constantes, por medos, além de falta de recursos e apoios mais efetivos, além da pobreza e miséria em que vivem, tão semelhante ao enfrentado nas origens por seus criadores. Se o grupo hoje se encontra esfacelado ou "partido" como o caracterizou seu Pinto, em sua cantoria durante apresentação neste ano, em João Pessoa, quando fez as vezes do Mestre, a chama do Maracatu permanece viva. Como em todas as lutas e resistências, "*outros homens virão*". E isso é bastante perceptível na composição atual do grupo: muitos jovens de 14, 15, 18 anos, seguem no lugar dos que se foram. Rei, rainha, príncipe, princesa, baianas e damas, a nova geração reproduzindo essa cultura secular de seus ancestrais.

> Mas toda vez que a gente vai pra alguma apresentação eu chego aí eu pergunto quantas pessoas tem e vejo quanto eu vou dar pra cada um se for 10 ou 5 reais pra cada um Se for 130 reais para pagar ao nosso povo de 500 resto o resto é 15 é de Manuel e quando chegar a gente ainda coloca no banco. Toda vez que a gente chega aqui coloca no banco Se chegar uma oportunidade de colocar dinheiro se sobrar pra fazer fantasia eu vou querer.

Portanto, a condição histórica das classes populares e marginalizadas que habitam entre Pedras de Fogo e Itambé corresponde à condição da mão de obra escrava, ocorrida sobretudo nessas regiões canavieiras. Esta relação parece não ter encerrado, porém o que prevaleceu com mais nitidez não foi apenas o modo de dominação vigente e sim, a violência empregada pelas chamadas "forças de segurança". Podemos compreender a realidade violenta que estão submetidos os trabalhadores que hoje vivem em condições de vida em estão submetidos os sujeitos dessa pesquisa.

Vivenciamos um período em que o processo de globalização acaba influenciando de forma direta e indireta todos os aspectos que rodeiam a nossa existência, seja nas questões econômicas, culturais e a nossa própria subjetividade. Assim, o mercado vai impondo espaços

para o domínio da cultura de massa, que busca homogeneizar-se e impor-se sobre a cultura popular. Parece-nos importante, no entanto, lembrar a partir de Milton Santos que:

> a cultura de massas produz certamente símbolos. Mas estes, direta ou indiretamente a serviço do poder ou do mercado, são, a cada vez, fixos. Frente ao movimento social e no objetivo de não parecerem envelhecidos, são substituídos, mas por uma outra simbologia também fixa: o que vem de cima está sempre morrendo e pode, por antecipação, já ser visto como cadáver desde o seu nascimento. É essa a simbologia ideológica da cultura de massas. Já os símbolos "de baixo", produtos da cultura popular, são portadores da verdade da existência e reveladores do próprio movimento da sociedade (SANTOS, 2001, p. 145).

Quanto ao impulso inicial que nos levou a este trabalho, ou seja, conhecer o "único Maracatu da Paraíba" temos que reconhecer que essa questão transcende a artificialidade dos limites geopolíticos, e seria um bairrismo inconseqüente querer disputar a procedência conforme essa divisão. Aqui, o conceito que pode iluminar é o de "território" de Milton Santos (2001) ou o conjunto das raízes históricas dessa rica manifestação popular. Ou seja, o Maracatu Rural de Baque Solto é da zona da mata, da cultura canavieira. Por isso, a melhor resposta se encontra nos versos de seu Pinto:

> "Meu verso novo
> Eu vou deixar para o povo
> Sou de Itambé
> Sou de Pedras de Fogo".

Referências bibliográficas

ALBUQUERQUE Júnior, Durval Muniz. *A invenção do Nordeste e outras artes*. São Paulo: Ed. Massangana, Cortez, 1999.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Duas Cidades,1982.

AMARAL, Amadeu. *As tradições populares*. São Paulo: HUCITEC, 1982.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*, Tomo II ,Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é cultura popular*.São Paulo:Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos).

AYALA, Marcos. *História e cultura*: negros do Rosário de Pombal. Tese de doutorado apresentada ao departamento de História da USP, 1996.

AYALA, Maria Ignez Novais. O conto popular: um fazer dentro da vida. *Anais* do IV Encontro Nacional da ANPOLL, São Paulo, p. 260-267, jul. 1989.

AYALA, Marcos & AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. Ática,1987.

_____. (Org.) *Os cocos*: alegria e devoção. Natal: EDUFRN, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*: o contexto de François Rebelais. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BARBOSA, Maria de Fátima. O Romanceiro Tradicional Popular: origem e permanência no nordeste do Brasil. Revista: *Conceitos*. v. 5, n. 8 dez. 2002.ADUFPB

BAUDRILLARD, Jean. Do desaparecimento da arte à arte do desaparecimento. *Folha de São Paulo*, 30 de outubro de 1987.

BENJAMIM, Roberto Câmara & TRIGUEIRO, Oswaldo Meira. *Cambindas da Paraíba*. Cadernos de folclore, n. 26: FUNARTE, Rio de Janeiro, 1978.

BENJAMIM, Roberto Câmara. *Maracatus Rurais*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

_____ . *Congos da Paraíba*. Cadernos de folclore, n 18: FUNARTE, Rio de Janeiro, 1977.

_____. *Festa do Rosário de Pombal*. João Pessoa: UFPB/ Universitária, 1976.

BENJAMIM, Walter. O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.197-221

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

CALDAS, Alberto Lins. *Oralidade*: Texto E História. São Paulo: Loyola, 1999.

CARVALHO, José Jorge. O Lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In: *Seminário folclore e cultura popular*. Rio de Janeiro: IBAC, 1992.

CIACCHI, Andrea A história somos nós: Reflexões sobre histórias de vida, autobiografia, cultura popular, narradores e pesquisadores. *Política e Trabalho*, 13. set 1997. p. 223-235. Programa de Pós-Graduação em Sociologia - Universidade Federal da Paraíba.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

FERREIRA, Marieta de Morais & AMADO, Janaína (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FISCHER, E. "A arte do povo". In: *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FONSECA, Claudia. "A Noética do Vídeo Etnográfico". *Horizontes Antropológicos*, n. 2, Antropologia Visual.

GARCIA, Carlos. *O que é Nordeste Brasileiro*. São Paulo: Brasiliense (Coleção Primeiros Passos), São Paulo: Brasiliense,1984.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa, Heloisa Pezza Cintrao. 2.ed. - São Paulo : EDUSP, 1998. 385 p.

GRAMSCI, Antonio. Observações sobre o folclore. In: *Literatura e vida nacional*. Trad. E sel. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GT Antropologia Visual: IV Reunião de Antropologia do Norte/Nordeste (Experiências e Metodologias. Imagens do Urbano). 84p.

GUERRA-PEIXE: *Maracatus do Recife*. São Paulo: Irmãos Vitale, Recife: Prefeitura da cidade de Recife. 1980.

KOURY, M.G.P. (ORG.). *Imagem e ciências sociais.* João Pessoa: Universitária, 1998.

_____. *Usos da imagem nas ciências sociais-pesquisadores.* João Pessoa: Manufatura, 1997.

_____. *Imagem e memória*: ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro:Garamond, 2001.

LIMA, Marinalva Vilar de. *Narradores do Padre Cícero*: do auditório à bancada. Pelos países da cultura: territórios da diversidade. Fortaleza: UFC, 2000.

MARTINS, José de Souza. *Caminhada no chão da noite*: emancipação política e libertação nos movimentos sociais no campo. São Paulo: HUCITEC, 1989.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada*: ensaios de cultura popular e religião. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

PEIXOTO, C.(COORD.). *Cadernos de antropologia e imagem n.1.*Rio de Janeiro,UERJ, 1995.

PEIXOTO, Clarice E. Antropologia e Filme Etnográfico: um travelling no cenário da antropologia visual. *BIB*, n. 48, p. 91-116, 1999.

RAMOS, Rafaela Menezes. *Okê, Caboclo! Um estudo etnográfico sobre a dança do caboclo na umbanda*.2004. Monografia (Curso de graduação em Ciências Sociais) Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

RIBEIRO, Carlos Manoel Almeida. *Carnaval brasileiro e carnaval mexicano***:** semelhanças e diferenças. Rio de Janeiro - Brasil e Vera Cruz - México. Dissertação (Mestrado em Integração da América Latina) - Prolam, USP, 1998. 117 p.

RIBEIRO, P.; MONTES, Maria Lúcia: *Maracatu de baque solto*. São Paulo: Quatro Imagens. 1998. 114p.

RIEPER, Ana: A utilização do vídeo em Estudos de Identidade, s.d. (possível parte de dissertação de Mestrado, apresentada ao PRODEMA/Universidade Federal de Sergipe).

RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

ROMERO, Sílvio. "A poesia popular no Brasil", In: *Revista Brasileira*, 1879, Tomo I, pág.99.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SILVA, Gekbede Dantas da. *Vou contar com São Pedro*: a cultura, o turismo e as relações sociais em Barra do Camaratuba – PB, João Pessoa, Monografia (conclusão do curso de graduação em Ciências Sociais) Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2003.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIANA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar .UFRJ, 1995.

VIEIRA, Sérvia Sumaia. *Dos canaviais à capital*: "Cabocaria de Flecha", Maracatu de orquestra, Baque solto, Rural.... .UFPE: Dissertação de mestrado apresentada ao curso de pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, abril de 2003.

XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas populares*: estórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. Cultura popular. In: _____ et al. *Feira nacional de cultura popular*. São Paulo: SESC, 1976, p.1-6.

Referências de sites pesquisados

www.pernambuco.com/carnaval/2004/ritmos.html
www.nordesteweb.com/links8/nelink_1542.htm
www.notitia.com.br/radioweb/newstorm.notitia.apresentacao
www.geocities.com/Broadway/3362/maracatu.htm
www.cliquemusic.uol.com.br/br/Generos/Generos.asp?Nu_Materia=14
www.citybrazil.com.br/pb/pedrasdefogo/historia.htm
www.fundaj.gov.br/docs/text/carnav4.html
http://carlota.cesar.org.br/radioweb/newstorm.notitia.
www.uol.com.br/folhaonline/cadernocotidiano

MARACATU LEÃO COROADO – 140 ANOS

Daniela Bastos
danibastos@terra.com.br

Resumo: O Maracatu Nação Leão Coroado foi fundado em 1863 e é um dos mais antigos maracatus de baque virado do Estado de Pernambuco. Ficou famoso por ter pertencido ao lendário Babalorixá Luís de França. Atualmente o Maracatu Leão Coroado, está sob a regência de Afonso Aguiar Filho, o Mestre Afonso, também Babalorixá, que recebeu a incumbência de tomar conta do Leão Coroado dos próprios orixás, fato revelado pelo jogo de búzios ao próprio Luís de França. O Leão Coroado é atualmente considerado um Patrimônio Cultural Vivo e Símbolo da Resistência Negra do Estado de Pernambuco. O objetivo geral deste trabalho é mostrar a concepção e desenvolvimento do Projeto "Maracatu Leão Coroado – 140 anos" idealizado e executado conjuntamente por mim, enquanto etnomusicóloga (em formação) e os integrantes do Leão Coroado a partir do resgate e transmissão da memória dos mais antigos para os mais jovens, o despertar da responsabilidade pela auto-gerenciamento do grupo e o acesso a técnicas de pesquisa (entrevistas) e registro (audiovisual, iconográfico) para acervo do próprio grupo. O Projeto tem a duração mínima de 03 anos, e envolve um evento comemorativo dos 140 anos do grupo, (realizado no ano passado); a gravação de um Cd documental, procurando preservar as principais características sonoras do "baque virado" do Leão Coroado, oriundo do candomblé nagô de Pernambuco e um encarte com informações históricas, depoimentos, bilíngüe, etc. (em andamento com incentivo do FUNCULTURA – Lei de Incentivo à Cultura Estadual) e em breve, o projeto de construção de uma sede própria para o grupo, que terá o nome de "Casa Luis de França", e será um centro cultural com atividades culturais e pedagógicas (dança, capoeira, percussão, informática) e profissionalizantes (costura, confecção de instrumentos, bijuterias) voltadas para a comunidade de Águas Compridas e público interessado em geral.

O Maracatu como conhecemos hoje em dia, é oriundo das instituições dos Reis Negros. É um folguedo criado pelos africanos no Brasil. A sua origem é a festividade católica dos Reis Negros, celebrada na Festa do Rosário. Nos arquivos da Irmandade do Rosário dos Pretos, do bairro de Sto. Antônio da cidade do Recife, há documentos sobre a celebração da coroação de reis negros desde os tempos coloniais.

As irmandades eram criadas por motivos devocionais e pios. Como instituição associativa, as irmandades exerceram um importante papel na reorganização dos escravos, na reconstituição de suas comunidades fora das vistas e da influência direta dos seus senhores. As irmandades integravam os escravos a cultura européia e não apenas a religião cristã. Do ponto de vista da hierarquia católica, as irmandades dos africanos e afrodescendentes constituíam um caminho para que abandonassem as suas crenças e seus costumes de origem, e se sentissem participantes da sociedade colonial, amenizando assim a situação de escravidão,

que pela lei civil os considerava meros objetos. Em muitos dos casos, esta intenção de abandono não se concretizou, servindo as irmandades de mera fachada para a ocultação da sobrevivência de manifestações culturais africanas. Em Pernambuco, os mais famosos pais de santo de linha nagô (seita africana predominante em Pernambuco) foram membros das irmandades católicas.

A tradição católica associou festejos profanos às comemorações litúrgicas. A devoção religiosa sempre esteve ligada ao lazer. A devoção a Nossa Senhora do Rosário não poderia fugir à regra e portanto, desenvolver manifestações lúdicas. Nos grupos mais tradicionais – como por exemplo, o próprio Maracatu Leão Coroado – ainda há memória daquela festa, relatadas pelos negros velhos, testemunhando a mescla católica. Além disso, o grupo continua a realizar reverências com cânticos em honra de Nossa Senhora do Rosário, nas portas das suas igrejas.

Hoje, o folguedo se resume ao cortejo – o desfile de uma corte real afro-brasileira, que obedece ao estilo das procissões católicas, com os trajes seguindo a linha do vestuário da corte portuguesa dos tempos coloniais, sendo visíveis a influência da roupagem da estatuária barroca, especialmente das imagens de Nossa Senhora.

A marca da cultura africana está, sem dúvida, na música e na dança, assim como na organização dos grupos e na sua ligação com os cultos afro-brasileiros. Essa ligação é tão forte que o maracatu tem sido tomado como uma expressão religiosa. Na verdade, o maracatu é uma manifestação lúdica dos grupos religiosos de cultos afro-brasileiro de linha nagô. Antigamente, a religião era vivenciada plenamente pela maioria de seus praticantes, hoje em dia, esse quadro é bastante heterogêneo, mas é sempre possível encontrar aspectos religiosos nas manifestações profanas. Nos maracatus são realizadas cerimônias propiciatórias para a obtenção da proteção dos Ancestrais (Eguns) e Orixás, visando o sucesso das apresentações e a realização dos desfiles sem incidentes.

Há controvérsia sobre a origem da palavra Maracatu. Mário de Andrade atribui à palavra origem ameríndia, pois diz que o vocábulo se assemelha com os fonemas guaranis: "*Maracá* é o instrumento ameríndio, de percussão conhecidíssimo. *Catu*, em tupi, quer dizer bom, bonito.(...)". Já o Maestro guerra-Peixe, no clássico Maracatus do Recife, diz que "<<maracatu>>, disseram-nos, é palavra <<africana>> entendida na acepção de <<batuque>>. E <<maracatucá>> exprime a ação de praticar o <<maracatu>., tal como <<batucar>> enuncia o ato de fazer <<batuque>>.(...)". A antropóloga Katarina Real, em seu livro Eudes, o Rei do Maracatu, nos apresenta a versão de Veludinho, famoso batuqueiro do Maracatu Leão Coroado, "Finalizou informando-me que "maracatu" foi o nome dado ao povo

das “nações” pelos “homens grandes” e que o nome verdadeiro de tais grupos era “Afoxé de África”.

Dois elementos do cortejo tem sido particularmente objeto de estudo: o símbolo do grupo, representado em uma armação de papier-maché ou outros matérias e a boneca, também conhecida como calunga. Ao símbolo do grupo, no caso do Maracatu Leão Coroado, um leão – foi atribuído um caráter totêmico pelos estudiosos. O Folclorista Roberto Benjamin em texto especialmente produzido para a exposição comemorativa dos 140 anos do grupo diz: “...O leão, tido como o rei dos animais em narrativas de tradições muito antigas tornou-se símbolo do poder, mesmo nas regiões onde não existe na fauna silvestre. A sua figura pintada em escultura, natural ou estilizada, está presente está presente em diferentes concepções na heráldica, chegando à modernidade nas logomarcas. Coroado, o leão representa o próprio rei. Nas populações de origem iorubana, representa o orixá Xangô, tomado como fundador do reino africano de Oyó.”

Assim então, podemos verificar que o Leão teria uma relação com possíveis origens de clãs africanos. Já a boneca ou calunga seria a representação de um ou uma ancestral, que no dialeto ioruba é chamado de *Egum*, cultuados pelos povos do Congo e Angola. É um objeto que dá forca e proteção por causa da consagração recebida. Nos grupos mais tradicionais, as bonecas ao sempre de madeira, o Maracatu Leão Coroado possui duas no seu acervo e são denominadas Dona clara e Dona Isabel.

O Maracatu Leão Coroado é um dos grupos conhecidos como maracatu de baque virado, típicos do carnaval do Recife e sua região metropolitana, que são considerados como a manifestação lúdica mais aproximada das raízes africanas no folclore brasileiro. São também conhecidos como maracatus de nação africana.

Seu mais famoso dirigente, foi o lendário Mestre Luís de França. Luís de França dos Santos, nasceu na Rua da Guia, no dia 1º. de agosto de 1901. Luís de França era mais que Babalorixá, ele era um Oluô, que na língua iorubá significa sacerdote máximo. Sem nenhum exagero podemos afirmar que Luís de França é o ícone do maracatu.

Fundado em **08 de dezembro de 1863**, o Maracatu Leão Coroado completou no final do ano passado, **140 anos**. Vale aqui salientar que são 140 anos ininterruptos, passando por altos e baixos, mas sem nunca parar. São 140 anos de resistência, de luta, de contribuições para a história, para a cultura e para o carnaval pernambucano, sendo por isso considerado como Patrimônio Cultural Vivo e também Símbolo da Resistência Negra do Estado de Pernambuco.

O *Maracatu Carnavalesco Mixto Leão Coroado*, nome que consta em seu estatuto que rege: "...é exclusivamente de caráter cultural, sem fins lucrativos, e segundo seu estatuto alguns de seus objetivos são participar de eventos carnavalescos, incentivar, pesquisar, defender e divulgar as manifestações carnavalescas e as várias formas populares de expressão cultural; com o emprego preferencial de adolescentes para o fim de proporcionar-lhes o aprendizado do artesanato e o gosto pelas atividades carnavalescas; promover cursos; colaborar na divulgação de suas atividades. O Maracatu Carnavalesco Mixto Leão Coroado não distribui lucros, bonificações, dividendos ou outros benefícios aos seus associados, nem remunera seus dirigentes."

Atualmente o Maracatu Leão Coroado está sediado em Águas Compridas, bairro da periferia do município de Olinda, Região Metropolitana do Recife – PE. Sob o comando do Mestre Afonso Aguiar Filho, o Maracatu Leão Coroado no ano de **2001**, realizou sua primeira **turnê nacional**, passando pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador e em **2002**, realizou sua primeira **turnê européia** passando por seis países, Holanda, França, Espanha, Itália, Bélgica e Suíça. Em julho do ano de 2003, realizaram a festa de encerramento do 23º. Festival de Música de Londrina - PR.

Alfredo Bosi, no seu livro "Cultura brasileira: Tradição e Contradição" nos diz que os opostos costumam atrair-se, formando assim, de alguma maneira, uma unidade. Tradição e modernidade seriam então instauradores da dinamicidade do real. É assim que a história acontece, mesclando períodos de estabilidade com períodos de crise empurrando a humanidade a novos horizontes. O Maracatu Leão Coroado é o primeiro maracatu a disponibilizar um site na internet: www.leaocoroado.org.br .

O Maracatu Leão Coroado tem lutado bravamente na tentativa de preservar seu legado histórico e cultural. Tem havido a preocupação de preservar a existência e a identidade desta manifestação da cultura popular, dentre outras ações, com agregações às suas atividades de crianças, adolescentes e adultos.

No inicio do ano de 2003 nasce a idéia de se fazer uma homenagem aos 140 anos ininterruptos do Maracatu Leão Coroado. Durante vários encontros com o Mestre Afonso Aguiar Filho, atual presidente e mestre do Maracatu Leão Coroado e também com grande parte dos integrantes do grupo, então começamos a pensar nas possibilidades e nas formas desta homenagem e muitas propostas foram lançadas, como por exemplo: palestras, oficinas de percussão, exposição, apresentações de grupos artísticos com base na cultura negra, mostra de vídeos, entre outras. Também foi discutido o local aonde iriam se realizar estes eventos, na cidade do Recife ou na cidade de Olinda? Em Recife, porque foi aonde o Leão Coroado

nasceu, no bairro da Boa Vista e permaneceu por muitos e muitos anos e Olinda, porque é o atual domicílio da agremiação e aonde o Leão Coroado foi muito bem acolhido, alem de ser também uma cidade considerada como Patrimônio Cultural da Humanidade.

Nessas conversas, também foram discutidas as primeiras idéias da gravação de um cd próprio do Leão Coroado. Um cd que tivesse suas principais características, sua essência e também é assunto constante nessas reuniões a construção da sede do grupo, que é um projeto antigo, ou melhor, é mais do que um projeto, era o maior sonho do Mestre Luis de França, sonho que ele morreu sem ver realizado. Uma das coisas mais importantes deste projeto era a participação maciça da comunidade de Águas Compridas na idealização, produção e realização dos eventos comemorativos, pois a comunidade é quem constitui a agremiação durante o ano inteiro, isto não significava a exclusão dos integrantes residentes em outros bairros ou comunidades, nem integrantes que participam do grupo apenas no período carnavalesco. Mas era uma forma de tentar despertar e estimular a auto-estima, o auto-gerenciamento da comunidade. Então depois de muita troca de opiniões, chegamos a conclusão de que era muita coisa para se realizar em apenas um ano e com uma pequena equipe técnica para produzir todas as idéias lançadas pelo grupo então surge a idéia de se fazer o projeto "Maracatu Leão Coroado – 140 anos" que seria realizado em três anos.

No ano de 2003, mais especificamente no mês de novembro, por ser o mês de comemoração da consciência negra, seria realizada uma grande festa comemorativa dos 140 anos do Leão Coroado, com uma programação que englobava uma exposição comemorativa a ser realizada no Museu do Homem do Nordeste – Fundação Joaquim Nabuco, oficinas percussivas de iniciação aos ritmos do maracatu e do afoxé, palestras e mostra de vídeos e ainda dois shows comemorativos com presença de grupos convidados, um realizado em Recife e o outro em Olinda.

O ano de 2004, seria dedicado a idealização, produção e lançamento do cd documental do Maracatu Leão Coroado. A nossa idéia era a de fazermos um cd de caráter documental, ou seja, um registro sonoro que procurasse preservar ao máximo as principais características e nuances do baque virado, que no caso do Maracatu Leão Coroado são oriundas da musicalidade do candomblé nagô pernambucano.

Para que isso fosse possível, nasceu então, a idéia de fazermos a gravação ao vivo, "in loco" aonde são realizados os ensaios do batuque do Leão Coroado, que é no bairro de Águas Compridas, em Olinda – PE, na frente da casa do Mestre Afonso, no meio da rua, aonde as pessoas da vizinhança entram e saem com suas bicicletas, carro de mão, sacolas de feira, crianças de colo, motos, realizando seus afazeres cotidianos. Isso era fundamental, pois

além da sonoridade do batuque, queríamos captar também a essência, a atmosfera na qual o Leão Coroado está mergulhado, para garantir uma maior fidelidade ao cd.

Em setembro de 2003, Janjão, o nosso técnico estava no Recife visitando a família, e foi quando realizamos a primeira ação para a realização da gravação do cd que era a de verificar se existiam condições concretas para que a gravação fosse feita da maneira que imaginávamos. Então, Janjão foi comigo e com Gil Vicente ao ensaio do batuque do Leão aonde conversou com o Mestre Afonso, com os batuqueiros, sobre a idéia do cd, gravou um pouco do ensaio, verificou as questões de reverberação do som, acústica etc. E constatou que a nossa intenção era viável.

Em parceria com Maria Vasconcelos e Cecília Chaves foi escrito um projeto, o qual foi submetido à seleção do FUNCULTURA – Programa de Incentivo a Cultura do Estado de Pernambuco aonde foi um dos selecionados.

Foram realizadas pesquisas para o repertório no acervo da Comissão Pernambucana de Folclore, entrevistas com um antigo batuqueiro do Leão Coroado, o Mestre Arlindo Carneiro, atual presidente do Maracatu Cambinda Africano, e em seguida, os ensaios para que o Mestre Afonso Aguiar Filho repassasse para os batuqueiros os arranjos, a cadência, as particularidades da musicalidade nagô, enfim todos os detalhes técnicos necessários.

O Mestre Afonso foi escolhido para ser o nosso diretor musical, porque traz consigo uma valiosa bagagem cultural e musical adquirida ao longo de toda sua vida, que foi essencial/fundamental para este trabalho. O Mestre Afonso detém um conhecimento peculiar, adquirido através da convivência dentro dos terreiros de candomblé nagô pernambucano que lhe fizeram um exímio *ogan* (na língua ioruba, significa músico do santo) e conhecedor das tradições do povo nagô. O Mestre Afonso é um guardião da tradição.

O principal objetivo deste cd seria a manutenção, preservação e transmissão da memória cultural, considerando que o maracatu de baque virado é uma manifestação da cultura popular que tem como característica a transmissão oral, de geração para geração, através da vivência. Assim como é também uma homenagem "in memorian" ao nosso Mestre Luis de França, indiscutivelmente, um ícone do maracatu de baque virado. Então é uma forma de toda a sociedade pernambucana, brasileira e também as gerações futuras terem acesso a este importante legado da nossa cultura afro-brasileira.

E finalmente, no ano de 2005, finalizando o projeto "Maracatu Leão Coroado – 140 anos" será encaminhada para os setores competentes a proposta de construção de uma sede própria para o grupo, que terá o nome de ***"Casa Luis de França"***, aonde além das atividades cotidianas do grupo, ensaios, reuniões, mutirões de costuras para o carnaval e outras, será

desenvolvido um projeto sócio-educacional com atividades educativas extra-curriculares e também atividades profissionalizantes, como percussão, capoeira, dança afro, crochê, informática, costura, confecção de instrumentos musicais de percussão. A perspectiva é atender prioritariamente a comunidade de Águas Compridas e arredores (Caixa d'Água; Sapucaia; Aguazinha) bairros que estão situados na periferia pobre do continuo urbano que fazem com o Recife (Beberibe; Alto Santa Terezinha; Linha do Tiro; Dois Unidos, são exemplos de bairros vizinhos ao sul), bairros nos quais a característica mais marcante é a pobreza. E os objetivos, são aumentar a auto-estima da comunidade, ocupar o tempo ocioso das crianças e adolescentes, proporcionar acesso ao conhecimento extra-curricular, à educação cidadã, prevenção a gravidez precoce e uso de drogas ilícitas, etc.

Este projeto foi desenvolvido desta maneira porque pessoalmente não acredito no tal distanciamento entre pesquisador e "objeto de pesquisa", expressão que também não gosto de usar, pelo motivo de que nas ciências humanas, o "objeto de pesquisa" são seres humanos iguais à nós. Penso que os pesquisadores devem se despojar desses mitos e falsos pudores de que não pode se aproximar, se envolver demais para não comprometer a veracidade da pesquisa, a neutralidade cientifica. Para mim, essas máximas acadêmicas perdem seu valor quando confrontadas com a realidade na qual enfrentam esses brasileiros. E que apesar de viverem em condições tão adversas, tem grandes lições para nos ensinar, pois têm a nobreza de dividirem conosco o que há de mais precioso dentro de um povo ou de uma comunidade, o seu legado cultural que na maioria dos casos são própria razão de viver dessas pessoas. Aproveito a oportunidade para agradecer aos eguns, aos orixás, ao Maracatu Leão Coroado, ao Mestre Afonso e sua família e à comunidade de Águas Compridas por tudo que me ensinaram, porque além da minha pesquisa, que será apresentada como trabalho de conclusão da Especialização em Etnomusicologia da Universidade Federal de Pernambuco, me foi dada a oportunidade de participar da idealização, produção e realização deste projeto tão importante para a cultura popular brasileira de herança africana.

MARCAS TERRITORIAIS E SUJEITOS URBANOS: ESTRATÉGIAS DE REPRESENTAÇÃO DO RAP NACIONAL

Rosana Aparecida Martins Santos
rosanasantosposse@yahoo.com.br

Resumo: O artigo trata da disseminação do *Rap* Nacional enquanto projeto artístico de resistência ao sistema hierárquico de poder e prestígio, como componente musical integrado no fluxo global de produtos, idéias, estilos, ou seja, enquanto linguagem cultural e consumível. Numa escala global o *rap* vem se assentando no discurso reflexivo da representação de si, ou seja, um tipo de subsistência ideológico-identitária sobre a relação que um indivíduo estabelece com o mundo ou, melhor, o modo de existir socialmente, refletido no desejo de participação, tendo como característica essencial o questionamento das problemáticas urbanas. Em diversos países, a música *rap* tem servido de hino de libertação para as vitimas do racismo e da pobreza. Os subúrbios pobres de Paris vibram com o *rap* de MC Sollar, francês de origem senegalesa, e do grupo NTM (Nique ta Mère) que denúncia o fascismo de Jean-Marie Le Pen. Os *rappers* britânicos de origem asiática, Fun Da Mental, consagram o direito de autodefesa aos ataques racistas, enquanto *rappers* alemães exigem respeito pela sua origem turca. Nesse contexto, destacamos o processo de desterritorialização da musicalidade *rap* vinculada à idéia de pertença e redefinida na prática simbólica da inclusão – a promoção de agentes discursivos e a redefinição das novas formas de sociabilidade e representação social que permitem expressar os conflitos diários e cristalizar a idéia do novo, da renovação do espaço e das próprias relações sociais, visando a melhoria das condições de vida socioestruturais e o avanço nas discussões sobre políticas públicas institucionais.

HIP HOP EM AÇÃO

Uma das características mais importantes do atual processo de globalização é a criação das chamadas cidades cosmopolitas, as metrópoles urbanas, que independente de pertencerem a países economicamente desenvolvidos ou não, os problemas e as questões sociais adquirem características semelhantes. Nessas cidades se manifestam problemas como o narcotráfico, a violência, as manifestações de discriminação social e étnica, o desemprego ou o trabalho na economia informal ou, ainda, pessoas vivendo a margem da linha da pobreza.

A existência humana dotada de sentido está sendo dissolvida e reduzida a relações de mercado, para as quais não é necessária nenhuma outra estrutura política, à exceção de uma política de mercado que reprima eficientemente qualquer manifestação de vida humana, menos aquela dos possuidores de mercadorias. Como conseqüência dessa normalidade social, no seu livro "Por uma outra globalização", o geógrafo Milton Santos chega observar que:

> para a grande maior parte da humanidade a globalização está se impondo como uma fábrica de perversidades. O desemprego crescente torna-se crônico. A pobreza aumenta e as classes médias perdem em qualidade de vida. O salário médio tende a baixar. A fome e o desabrigo se generalizam em todos os continentes (SANTOS, 2001, p. 19).

Na verdade, Milton Santos faz uma tentativa bem sucedida de identificar a emergência da faceta perversa da globalização, decorrente da dominação tirânica da informação e do dinheiro, da exacerbação da competição, da contínua confusão de idéias e de paradigmas antes vistos como norteadores da ação, da violência estrutural e, finalmente, do que intitula de "desfalecimento" do Estado e sua capacidade de formulação de políticas.

Em diversos países, o *hip-hop* tem servido de hino de libertação para as vitimas do racismo e da pobreza. Os subúrbios pobres de Paris vibram com o *rap* de MC Sollar, francês de origem senegalesa, e do grupo NTM (Nique ta Mère) que denúncia o fascismo na França. Os *rappers* britânicos de origem asiática, Fun Da Mental, consagram o direito de autodefesa aos ataques racistas, enquanto *hip-hoppers* alemães exigem respeito pela sua origem turca (Ogbar; Prashad, 2000). Na Itália, jovens da região sul, por exemplo, da Sardenha, se utilizam do rap como "*microfono aperto"* para expressar o preconceito sofrido, os antagonismos, as contradições, o crescimento do desemprego, o apego as tradições, a terra natal, a dignidade expressa no uso do dialeto local (Filippa,1996; Mithell, 1996).

> *Non ho un lavoro no ho tanti soldi*
> *Solo il tanto giusto quanto basta per campare*
> *E l´alternativa è una: immigrare in continente*
> *Perché ormai la fabbrica é chiusa e la miniera non esiste più*
> *Ma la mia terra non la voglio abbandonare...*
> *Ci sono nato ci sto vivendo è come casa mia*
> *Ma io non voglio morire morire nella strada.*
> ***Sa Razza Posse***

Como um veículo de protesto, indicando uma oposição cultural, a música favorece a ritualização da resistência e respondendo a esse estado inquietante, o *hip-hop* se apresenta como um conjunto cultural vasto que deriva de quatro elementos artísticos: MC, *master of ceremony*, mestre de cerimônia ou *rapper*, a pessoa que se utilizando das técnicas do *freestyling* ou o livre improviso, e também do *beat-box* (sons reproduzidos pelas próprias cordas vocais dos *rappers,* cuja característica de percussão guarda semelhança de efeito com um toca-discos ao acompanhar o MC), leva a mensagem poética-lírica à multidão; o DJ, disc-jóquei, aquele que coloca a música para dançar; o *break*, para aqueles que se expressam por meio de movimentos da dança e o grafite, a arte visual do *hip-hop* (Martins, 2002).

Como sugeriu Rosana Martins (2002), o *rap* tende a retratar uma realidade particular tal de onde estão os *rappers*, de acordo com o contexto sócio-espacial em que se vive e com a visão de mundo que se tem. O autêntico *Rap* Nacional é aquele cuja construção musical surge como tendo uma direta conexão com o social expressado por uma comunidade de "manos". A ruptura instalada no discurso dos *rappers* enquanto estratégia de resistência ao que não é comum, como observa a própria Rosana Martins, encaixa-se perfeitamente a um estado permanente de luta, de controle de território e pela expulsão do outro – o *boy* é visto nas narrativas do *rap* paulistano como mantenedor dos poderes controladores da vida.

A globalização dessa expressão cultural, como tem chamado atenção Paul Gilroy (1993), tem expressado os processos de mudança altamente contraditórios e desiguais das grandes metrópoles urbanas. Um processo complexo que atravessa as mais diversas áreas da vida social, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, estados e interesses hegemônicos.

Daí a importância dada às manifestações como o *hip-hop*, focalizadas no estabelecimento de uma nova alternativa cujo indivíduo se desfaz enquanto pessoa (focalizado em papéis sociais), para decidir livremente sua ação no tempo e espaço na promoção das orientações dos projetos e processos vitais em suas trajetórias.

Ei, ei, cara
Mergulhe na história
Preste atenção no que eu vou dizer agora
Chega de ler besteira,
Chega de babaquice
Procure se informar
Não seja o mestre da burrice
São tantos que falam merda
E isso enjoa, é um tormento
Procure ler um livro
Pois é a máquina do tempo
Milhares de livros estão ao seu alcance
Mas você não quer saber
Sua idéia é fraca a todo instante
Você só fala besteira
Não tem auto-estima, meu irmão
Procure ler um livro, a fonte de informação
Mas você não quer saber
Só se liga em leituras pornográficas
Tipo revistas importadas que vêm com loiras bem grandes na capa
Meu irmão, se esse tipo de coisa para você é informação
Se liga nas patricinhas que aparecem na Malhação
A televisão é uma droga que esconde a nossa história
Só tem coisa pra boy, quer ver os pretos pedindo esmola
E os grupos de rappers que estão surgindo agora
Vamos ler mais livros e mostrar a verdadeira história

E para aqueles que acham que o hip hop é brincadeira
E sobem aqui no palco só para falar besteira
E se exibir para certas patricinhas
Essas garotas que nos criticam e não têm nenhuma teoria
Agora eu quero ouvir, todo mundo comigo:
Vamos ler um livro, vamos ler um livro
Povo da periferia, vamos ler um livro
Eu quero ouvir a maioria, vamos ler um livro
Comuna Força Ativa, pois não queremos ser os tais
Pois sabemos que a boa leitura ensina até demais
Portanto, meu amigo, procure se informar
Pois do jeito que está, não, não pode ficar
São tantos sem cultura, sem conhecimento pra trocar
A leitura é importante, o livro é arma fatal
Que acaba com a ignorância, deixa sua mente legal
O meu nome é Weber, já fui um cara acomodado
Mas cansei de ouvir besteira e muito papo furado
Hoje eu sou um rapper, não me julgo mais informado
Se hoje eu sei um pouco, quero aprender muito mais
Eu não sou que nem outros manos, que sabem pouco e querem ser demais
Eles falam da droga, falam que ela vai te destruir
Álcool e cigarro eles vivem a consumir
Será que o álcool e o cigarro também não é uma droga?
Não te critico, cara, eu só quero uma resposta
Se aqueles que acham que eu estou falando bosta
Para mim não batam palmas, para mim virem as costas
Mas se estão gostando, quero ouvir todos comigo
Vamos ler um livro, vamos ler um livro
O hip hop vira moda
Isso não pode acontecer
Com tantos caras contando historinhas
O movimento irá descer
Estou falando daqueles caras que não têm idéia pra debater
Puta, puta que o pariu
Essas caras se julgam rappers
Mas pergunta sobre a história
Certamente eles não conhecem
Eles usam o movimento só para ficar com mulher
E muitas coisas que perguntamos, eles nem sabem o que que é
Estou cansado de ouvir esses caras falarem besteira
Checa de letra babaca, o hip hop não é brincadeira
Vamos mostrar a história que a escola não mostra hoje em dia
Em forma de rap, mostrala para o povo, aos trabalhadores, na periferia
Vamos ler um livro, vamos ler um livro[1]. **(Juventude Armada, Vamos Ler um Livro, 1985, não foi gravada).**

[1] De acordo com Weber Lopes (ano), integrante do Núcleo Cultural Força Ativa e coordenador da Biblioteca Comunitária, em seu ensaio, Projeto "Vamos Ler Um Livro": uma iniciativa de um grupo juvenil, o projeto Vamos Ler um Livro ganha sua iniciativa em 1995, com o grupo de música rap Juventude Armada. Vários integrantes do grupo de rap fazem parte do Núcleo Cultural Força Ativa, grupo juvenil que surgiu como uma posse de *rappers*, em 1989, na região norte de São Paulo, e que desde 1995 está sedimentada no distrito Cidade Tiradentes. Como os demais grupos do Força Ativa, o Juventude Armada trabalha temáticas da politização, da questão social, racial, de questionamento da sociedade, fazendo o chamam de rap politizado. Apresentada em diversas escolas locais, a letra, escrita por Betinho, procura discutir dois pontos: primeiro, a necessidade dos *rappers* começarem a ler, já que transmitem informações; outro ponto é fazer com que a população de um modo geral comece a ler.

Dentro do *hip-hop* diversos jovens da periferia paulistana desenvolvem a criatividade e a possibilidade de contestar as relações sociais, buscando meios de auxiliar outros jovens também marginalizados e não integrantes do movimento a refletirem sobre sua condição de vida.

SUJEITOS URBANOS

A importância de uma comunidade imaginada "posse" segue daí: ela evidencia um "nós" necessário para a constituição de cada ser humano individual, processo que dá testemunho ao fato de que vidas individuais não se formam apenas de dentro das estruturas burocráticas institucionais, mas principalmente de fora, ou seja, das arenas interacionais, das arenas públicas de diálogo cujo indivíduo conversando com os outros atualiza sua crítica ao mundo, cria outra lógica fora da normalidade social.

"Posse" é um grupo de pessoas que sedimentam a própria união em torno de uma necessidade ou uma paixão comum, seja de reforçar as próprias raízes, seja de pesquisar um meio para compartilhar fragmentos de existência[2]. Uma rede doméstica que se torna cada dia mais forte, na organização de defesas e estratégias (PACODA, 2000). Funcionando como a reunião da "identità segregata" – termo tomado do sociólogo Alberto Melucci (1996a) para se referir a qualidade discriminadora da referência identitária, que transforma a luta pelo direito à diferença - a identização desses jovens em torno de grupos de formação coletiva, marca uma organização autônoma, orientada para o desenvolvimento dos elementos artísticos da cultura jovem *hip-hop,* e intervenção política no plano mais imediato da experiência juvenil[3].

> Todo membro do *hip-hop* quer a auto-estima de olhar enquanto cidadão. O jovem negro tem que ser um guerreiro e lutar para que sua condição de vida melhore. Posse é um sentimento de que você pode ter alguma coisa, identificação com a coisa que é sua. É você tomar posse daquilo. Esse é o sentido figurado da coisa. Jovens ligados ao *hip-hop* que reúnem para ensaiar ou para lutar por melhores condições no bairro. A importância é: a união faz a força. Toda vez que você chama uma pessoa pra lutar do seu lado, ai você

[2] Atualmente diversos grupos instalados nas periferias da capital paulista (como no caso, Aliança Negra e Força Ativa, ambos do distrito Cidade Tiradentes), outrora intitulados de "posse", ultrapassam essa denominação, simbolizada estritamente pela sua ligação com a localidade, o território onde se vive, e se tornam fluídas ou, melhor, desterritorializadas. O âmbito de atuação cada vez mais se expande para fora do gueto e, além da questão do espaço, toma também grau de importância a ampliação do debate do hip-hop, enquanto uma ideologia de atuação, para outros setores da esfera do social.

[3] Numa entrevista realizada em 20 de agosto de 2003, em São Paulo, o então presidente da ONG Aliança Negra Posse, Cláudio José Assunção, chega a apontar a existência de posses voltadas unicamente para o aperfeiçoamento artístico e outras voltadas a questão puramente política, o que acaba por comprometer as relações internas entre os elementos artísticos da cultura *hip-hop*. De qualquer forma, finaliza Cláudio, é na busca do equilíbrio entre esses dois fatores, que a maioria das posses de São Paulo encontram-se sedimentadas.

> acaba formando um exército. Essa é a importância da posse. (ELTON FERRAZ, Aliança Negra Posse. Entrevista realizada em 20/07/2003).

Nesse caso, uma questão a ser discutida é repensar o uso da palavra a partir das práticas culturais. A comunicação é uma questão de culturas, de sujeitos, de atores, e não só de aparatos e estruturas; é uma questão de produção, e não só de reprodução[4]. É nesse horizonte que salientamos três pontos essencialmente importantes para entender a comunicação e a cultura: a sociabilidade, a ritualidade e tecnicidade. Entender a cultura como o espaço das práticas sociais é entender essas práticas como o espaço em que as relações sociais adquirem concretude.

No curso desse tipo de articulação, os principais agrupamentos juvenis vinculados ao *hip hop* em São Paulo estruturam-se no início dos anos 90 nos bairros periféricos. Integradas por *rappers, breakers*, grafiteiros e djs passaram a promover através da arte e do lazer, intervenções culturais e políticas no espaço público. Em São Paulo existem hoje aproximadamente 15 agremiações de jovens ligados ao *hip-hop*, todas situadas nas periferias da cidade.

Estes agrupamentos envolvem, no geral, e de maneira diversificada, três componentes básicos: 1) o componente de caráter artístico com aperfeiçoamento das produções artísticas; 2) caráter comunitário que visa um trabalho de cunho assistencial na resolução de problemas básicos que carecem na comunidade; 3) o caráter político num processo interativo com entidades negras, visando através da participação em encontros e seminários, obter dados informativos sobre a problemática negra e sobre outros assuntos que desconhecem, seja sobre a questão política atual seja sobre a história do negro no Brasil ou sobre o povo africano.

Estruturadas nos bairros periféricos, estas agremiações unificam experiências entre jovens pobres (pretos, pardos ou brancos). Sabemos que mesmo no contexto da periferia o negro vive uma situação diferenciada em função da discriminação racial. A maioria encontra-se exposta a situações próximas de exclusão social e violência na metrópole urbana; por isso, a temática racial tem incorporado problemas que afetam a vida na periferia como um todo.

A questão da identidade é o elo que une as associações, ou seja, um movimento que na sua prática social consegue simultaneamente trabalhar a auto-estima de seus protagonistas através da conscientização e também, por meio dela, exercitar a cidadania – a participação nas relações sociais, apropriando-se de bens, usufruindo direitos e compartilhando de decisões. A

participação do cidadão no ambiente social é o que define a cidadania. E, acrescento: a questão da cidadania deve estar atrelada à participação do ator social e a pluralidade de seus interesses, na ampliação das oportunidades de uma vida feliz e a maximização da liberdade individual.

Num mundo notoriamente dinâmico e mutável, a luta pelos direitos individuais em nome da igualdade e estabilidade, uma política de reconhecimento na promessa de justiça social, age como um catalisador que estimula a produção dos "não estamos sós", de comunidades que passam a conferir segurança para aqueles que delas fazem parte.

Os jovens sentem necessidade de afirmar a sua originalidade, singularidade, autonomia. Vivendo relativamente à margem das instituições dominadas pelas gerações mais velhas, os jovens formam uma geração que se caracteriza pelo desenvolvimento de valores e gostos culturais próprios que escapam aos processos tradicionais de socialização. Os jovens procuram escapar as determinações e obrigações institucionais através de envolvimentos sociabilísticos – com o suporte da música, das práticas desportivas e artísticas (ABRAMO, 1994). Daí que o cotidiano dos jovens transborde para além das fronteiras impostas pelos poderes institucionais. Os signos mais característicos das culturas juvenis funcionam, muitas vezes, como forma de resistência às culturas dominantes e hegemônicas e são obliquamente expressos em estilos. Então, os estilos juvenis podem também ser interpretados como uma reação dos jovens resultante da situação de marginalidade ou subalternidade em que vivem[5].

O grau mais alto de participação é a autogestão, na qual o grupo determina seus objetivos, escolhe seus meios e estabelece os controles pertinentes, sem referência a uma autoridade externa. Na autogestão desaparece a diferença entre administradores e administrados, visto que nela ocorre a autoadministração, com estruturas não burocráticas e até informais, e com formas coletivas de tomada de decisões, praticadas com um certo distanciamento social relativamente pequeno, entre liderança e demais participantes (Melucci, 1996a). Como se verá, muito destes grupos estão diretamente envolvidos em atividades culturais, lançando mão da música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos.

---

[4] Ver: BARBERO, Jesús Martín. Comunicação plural: alteridade e sociabilidade**. Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 9, ano III, p. 39-48, maio/agosto, 1997.

[5] Ver: MARTINS, Rosana. *O estilo que ninguém segura: mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano? Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do Rap Nacional*. 2002, 274p. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo.

> a gente usa a música, a dança como carro chefe de atrativo, mas por trás vem oferecendo algo a mais e é esse algo a mais que faz a diferença, alimenta tanto a mente quanto o espírito do cara que vem até aqui, com palestras e debates sobre vários temas que afeta a comunidade da Cidade Tiradentes (ELTON FERRAZ, Aliança Negra Posse, entrevista realizada em São Paulo dia 18/05/2003)

À luz disto, o simples fato da participação implica forte apelo na criação e experimentação de formas diferentes de relações sociais cotidianas no exercício de espaços de relações mais solidárias, de consciência menos dirigida pelo mercado, de manifestações culturais menos alienadas em reação às várias deficiências da esfera social que se manifestam na periferia do sistema.

Os jovens que participam dessas associações vinculadas ao *hip-hop* são tidos como sujeitos que passam a se definir, a se reconhecer a cada efeito resultante das decisões e atividades realizadas. Esse sujeito coletivo elabora sua identidade a partir das práticas através das quais pretendem defender interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas. O modo como o fazem (tipos de ações para alcançar seus objetivos), tanto quanto a importância relativa atribuída aos diferentes bens, materiais e simbólicos que reivindicam, depende de uma constelação de significados que orientam suas ações. O discurso que revela a ação revela também o seu sujeito.

O novo sujeito que surge dessas agremiações de jovens é um coletivo difuso, não-hierarquizado, em luta contra as discriminações de acesso aos bens materiais e culturais e, ao mesmo tempo, crítico de seus efeitos nocivos, a partir da fundamentação de suas ações em valores tradicionais, solidários, comunitários. Sob este ângulo, esses protagonistas juvenis serão analisados de acordo com a teoria dos novos movimentos sociais, prioritariamente sob dois aspectos: por suas ações coletivas e pela identidade coletiva criada no processo capazes de se autodefinir, a si mesmos e a seu relacionamento com o meio ambiente (OFFE, 1985).

De fato, os novos movimentos sociais são novos porque não têm uma clara base classista, como nos velhos movimentos operários ou camponeses; e porque não têm um interesse especial de apelo para nenhum daqueles grupos. São de interesses difusos com pluralidades de orientações. Os movimentos contemporâneos são fenômenos que contém no seu interior uma multiplicidade de elementos, de significados, de níveis diversos da sociedade. Os agentes presentes no processo permitem colocar em jogo as potencialidades multidimensionais (polimorfas) de cada um, num conjunto (LACLAU, 1986). A identidade coletiva não é um dado ou uma essência, mas a concretude de trocas, negociações, decisões, conflitos entre atores, na apropriação de espaços públicos, isto é, exprimindo os modos de

negociação identitária coletiva, espaços políticos societários gerado por aqueles que daí fazem parte de uma identidade ou uma referência de vínculos centrado na idéia do "nós", enquanto formas de pertencimento onde se combinam uma série de significados.

A identidade de pertencimento se reforça como estratégia simbólica de busca de inclusão frente a contextos de fragmentação derivados de processos de desigualdade cada vez mais intensos. Através do pertencimento pode derivar o ato de participar, ou seja, pertencer como processo mais amplo no mundo simbólico.

A comunidade de entendimento comum é compartilhada por uma intensa interação com trocas mútuas internas. Todavia, o vínculo construído pelas escolhas jamais deve prejudicar seus participantes. Seus laços são tecidos pelo compartilhamento fraterno, reafirmando o direito de todos a um seguro comunitário contra as incertezas transitórias da modernidade líquida. A comunidade de identidade, como observada na posse é a garantia da proteção, da certeza, segurança, do abrigo de uma coletividade que busca a sensação de resistência e poder.

Na proposta que se segue, consideramos que essas agremiações de jovens no tecido metropolitano, no caso dessas agremiações de jovens em torno do *hip-hop,* nada mais são do que o micro se relacionando com a macroestrutura - dada a importância dos estudos de Alberto Melucci (1985b,1996b, 2000) e Alain Touraine (1965, 1982, 1994,1999), refletindo e dialetizando na constituição um de um potencial crítico e inventivo dos agentes envolvidos no (re)questionamento dos conflitos gerados no social, a partir do instante em que gestam espaços públicos democráticos capazes de repensar os sistemas modernos de direito, cultura, a história, enfim, enquanto base para uma cultura política que não somente é esclarecida, mas que busca o constante esclarecimento. Nas palavras de Alberto Melucci,

> A influência dos movimentos sociais vai muito além dos efeitos políticos produzidos por eles. Existe um nível no qual a ação direta dos movimentos sociais afeta diretamente os sistemas políticos, obrigando-os a produzir algum tipo de reação que pode ser mais ou menos democrática conforme a natureza do sistema político envolvido. Neste sentido, a influência direta dos movimentos sociais sobre os sistemas políticos pode ser de três tipos: uma ampliação dos limites da política; uma mudança nas regras e procedimentos políticos; e uma transformação nas formas de participação no interior dos sistemas políticos. (MELUCCI, 1994, p. 156).

Certamente, essa ação política circunscrita por Alberto Melucci ultrapassa o campo do diálogo, assumindo para o autor um caráter administrativo da estrutura do Estado, já que, neste contexto, os novos movimentos são apresentados enquanto a combinação de um princípio de identidade, um princípio de oposição e um princípio de totalidade. Isto é, uma

forma de ação coletiva (a) baseada na solidariedade, (b) desenvolvendo um conflito, (c) rompendo os limites do sistema em que ocorre a ação. Estas dimensões permitem aos novos movimentos sociais que sejam separados dos outros fenômenos coletivos (delinqüência, reivindicações organizadas, comportamento agregado de massa) que são com muita freqüência, empiricamente associados com movimentos e protesto.

Certamente, o "coletivismo" gerado nesses agrupamentos juvenis torna-se uma opção estratégica na retomada do controle pelo indivíduo de suas próprias ações no terreno da metrópole urbana, exigindo o direito de se definirem a si mesmos em oposição ao que é imposto pelos sistemas de regulação.

Referência bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis*: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Scritta, 1994.

BARBERO, Jesús Martín. Comunicação plural: alteridade e sociabilidade. *Comunicação & Educação*, São Paulo, ano III, n. 9, p. 39-48, maio/ago.1997.

FILIPPA, Marcela . Popular song and musical cultures. In: FORGACS, David; LUMLEY, Robert. *Italian cultural studies na introduction*. Oxford University Press: New York, 1996, p. 327-343.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*: modernity and double consciouness. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

LACLAU, Ernesto. Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 1, n. 2, p. 41-47, out.1986.

MARTINS, Rosana. *O estilo que ninguém segura*: mano é mano! boy é boy! boy é mano? Mano é mano? Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo, na identificação com a musicalidade do Rap Nacional. 2002. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MELUCCI, Alberto. An introduction to study of social movements. *Social Research,* v.52, n. 4, p. 749-787, winter, 1985a.

_____. *A invenção do presente*: movimentos sociais nas sociedades complexas. Tradução de Maria do Carmo Alves do Bonfim. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Challenging codes*: Collective action in the information age. New York: Cambridge University Press, 1996a.

_____. Movimentos sociais, renovação cultural e o papel do conhecimento. Entrevista de Alberto Melucci a Leonardo Avritzer e Timolyyra. *Novos Estudos Cebrap*, n 40, p. 152-166, novembro, 1994.

_____. *The playing self*: Person and meaning in the planetary society. New York: Cambridge University Press, 1996b.

_____. The symbolic challeng of contemporary movements. *Social Research*, v.52, n. 4, p.789-816, winter, 1985b.

MITHELL, Tony. Questions of Style: the Italian Posses and their social contexts. In: *Popular music and local identity*: rock, pop and rap in Europe and Oceania. Leiscester University Press: London, 1996, p. 137-172.

OGBAR; Jeffrey O.G.; PRASHAD, Vijay. Ritmo Nero, maschera Bianca. Lo spirito dell`hip hop, musica nata dalla ribellione dei Néri americani contro il razzismo, può anche nell`apologia Del consumismo. *Corriere dell`Unesco*, n. 11, p. 31-32, novembre, 2000.

OFFE, Claus. New social movements: challengin the boundaries of institutional politics. *Social Research*, v.52, n. 4, p.817-868, winter, 1985.

PACODA, Pierfrancesco. *Hip-hop italiano*: suoni, parole e scenari del posse power. Tornino: Giulio Einaudi, 2000.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal.* 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

TOURAINE, Alain. *Critica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. Petropolis: Vozes, 1994.

_____. *Mouvements sociaux d'aujourd'hui*: acteurs et analyster. Paris: Ouvrieres, 1982. (Collection Politique Sociale).

_____. *Sociologie de l'action*. Paris: Editions du Seuil, 1965.

_____. *Poderemos viver juntos*: iguais e diferentes. Tradução de Jaime A. Clasen, Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1999.

MÁSCARAS DE DANÇA PANKARARU

Maria Acselrad
mariaacselrad@bol.com.br

Resumo: Uma reflexão sobre a dança dos praiás, máscaras de dança presentes nos rituais pankararu, sugere aqui a discussão sobre a polissemia da experiência coreográfica e musical. Partindo do princípio de que as máscaras revelam e ocultam (Lévi-Strauss,1975), o universo da força encantada, representado pela dança dos praiás e pelo canto de toantes e torés, têm o poder de curar e conferir poder. O mundo dos homens se comunica com o mundo sobrenatural, através das rodas, das pareias e dos torés dançados por estas figuras míticas e ao som do seu canto. Ter ou dançar dentro de um praiá implica numa condição de merecimento. Ninguém escolhe ter este tipo de obrigação. Recentemente, no entanto, um número cada vez maior de pessoas tem levantado praiás, o que tem gerado um envolvimento e um comprometimento maior do grupo pela sua cultura ritual, por um lado, e uma desconfiança e crença na fragmentação do poder, por outro. Considerando que o reconhecimento da identidade indígena no Nordeste foi e ainda é uma questão delicada, a dança como traço cultural exigido neste processo de identificação ganha contornos mais expressivos.

Com base numa abordagem etnomusicológica, esta comunicação pretende levantar algumas questões em relação ao papel da dança entre os índios pankararu. Falar de dança no nordeste indígena, atualmente, tem sido quase o mesmo que falar de afirmação política e étnica, aspecto dos mais ressaltados pela literatura acadêmica recente sobre os índios desta região. Dançar foi, durante muito tempo, para o SPI (Serviço de Proteção ao Índio) traço cultural privilegiado no processo de reconhecimento da identidade indígena. Sem negar a importância desta perspectiva, o que pretendo, aqui, é chamar a atenção para um complexo relacional que envolve dança e política, mas também a dimensão da cura, na medida em que contribui para o entendimento da polissemia que envolve a experiência da dança entre os pankararu.

Os pankararu vivem numa região do Planalto da Borborema, Sertão do Rio São Francisco, entre o municípios de Tacaratu, Petrolândia e Jatobá, em Pernambuco. Atualmente, são cerca de 5.000 índios, distribuídos em quatorze aldeias. Se levarmos em conta também aqueles que vivem nas redondezas da área demarcada, somam um total de 8.122 índios, ligados às práticas culturais pankararu. São mais de 1000 famílias, dezesseis escolas e sete postos de saúde, numa área de 14.294 ha, segundo dados censitários da FUNASA/DSEI-PE.

Apesar do violento processo de colonização, iniciado no século XVI, que incluiu guerras de escravidão, epidemias e influência missionária, contribuindo para a invisibilidade

do grupo com fins de sobrevivência, os pankararu não podem ser confundidos com a população sertaneja e isso se deve, principalmente, aos rituais que realizam e que configuram parte significativa da sua identidade, perante os demais índios da região.

Entre os pankararu, encontram-se presentes em praticamente todos os seus rituais máscaras de dança denominadas *praiás*. Representação física da força encantada pankararu, espíritos ancestrais temporariamente assim materializados, os praiás podem ser encontrados em outros grupos indígenas do estado, como Kambiwá e Pipipã (BARBOSA, 2003), em Pernambuco. E, embora apresentem variações na sua apresentação, desde a denominação até a própria dança por eles realizada, possuem uma relação de parentesco com os praiás pankararu, por terem sido estas tradições transmitidas pelos mesmos.

Feitas da sobreposição de dois saiotes de palha, confeccionados com fibra de caroá (um tipo de palmeira da região) – um superior, que liga o topo da cabeça à cintura e um inferior que vai da cintura até os tornozelos – estas máscaras são de corpo inteiro e possuem uma cinta na parte posterior, uma rodela de plumas e um penacho no topo da cabeça. Possuem gaitas, como são chamadas as flautas de dois furos, presas a um dos saiotes e maracás nas mãos. Encontram-se presentes em quase todas as cerimônias rituais e chegam a ser uma das principais atrações desses eventos.

O primeiro registro onde se encontra uma referência à dança dos praiás pankararu foi escrito por Estevão Pinto. Neste artigo, publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1938, a dança dos praiás pankararu surge como sendo um dos traços culturais mais marcantes do grupo.

Também de 1938, são os registros realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas, expedição idealizada por Mário de Andrade, formada por quatro pesquisadores, que viajaram pelo Nordeste do país, com o objetivo de "mostrar o Brasil aos brasileiros", através do registro fotográfico, fonográfico e áudio-visual das manifestações culturais locais. Tanto no artigo de Estevão Pinto, quanto nos registros da Missão (CARLINI, 1994), as máscaras de dança ritual dos Pankararu mereceram destaque, por seu alto valor estético e mágico.

A Dança dos Praiás

Três gêneros coreográficos são desenvolvidos durante a performance destas máscaras. A sua análise vai nos possibilitar um acesso aos significados atribuídos aos praiás durante os rituais, ajudando-nos também a identificar traços que compõem a cosmologia do grupo. Vale lembrar que estes gêneros serão aqui analisados, com base nas categorias nativas

identificadas entre os próprios pankararu, de forma a buscar uma compreensão e representação sensíveis a sua prática.

Os gêneros mencionados acima são as "rodas", as "pareias" e os "torés". Tanto nas Corridas do Umbú, ritual ligado à fertilidade da terra pankararu, como nos Meninos do Rancho e nas Três Rodas, rituais que marcam a iniciação das crianças ao universo da força encantada e funcionam também como pagamento de promessa por uma graça alcançada, tais danças são realizadas com sutis diferenças de forma e significado. Porém sempre respeitando a mesma ordem, na qual rodas e pareias se alternam, ao longo do dia, para só depois ser dançado o toré.

Rodas

As rodas são dançadas exclusivamente por praiás. Nas rodas, os praiás descrevem trajetórias sinuosas onde passos curtos e ligeiros dão forma a uma fila indiana, liderada pelo cabeceiro – o primeiro praiá da fila – , que realiza círculos, atravessa o centro do terreiro e descreve o sinal do infinito no interior deste, sempre em sentido anti-horário. Geralmente, o último praiá da fila – o chamado traseiro – , após o primeiro círculo descrito, se desprende do grupo e começa a girar no sentido oposto ao da fila indiana. A este último praiá da fila atribui-se o papel de fechar o cordão, protegendo-o de espíritos malignos, assim como o de "fiscalizar" a fila de praiás – ver se estão bem enfileirados e pisando direito – já que o cabeceiro não pode fazê-lo.

Enquanto o cabeceiro é considerado um praiá guerreiro e desbravador, o traseiro é aquele que protege o grupo. Entre o cabeceiro e o traseiro existe uma constante comunicação, pois sempre que se cruzam emitem um grito e realizam um giro completo em torno de si mesmos, no intuito de expressar positiva ou negativamente a performance do cordão.

As rodas são dançadas sempre em número de três, que correspondem na verdade a nove círculos descritos em torno do terreiro, pois cada três eqüivalem a um. As rodas são dançadas como forma de agradecimento a uma graça alcançada, geralmente ligada à cura. É considerada um serviço, um pagamento. No Menino do Rancho, ritual que não possui data certa para acontecer, esta graça é o próprio motivo da festa, que também tem a roda como forma de entrega do menino, das madrinhas e da noiva aos seus responsáveis, após um dia inteiro de danças e, portanto, de contato intenso com o universo da força encantada.

> Olha, o negócio das três roda não é por brincadeira que a gente bota. Não é por amostração. O negócio é uma premessa. Se cai um menino doente, se

> levar pro médico, o médico não resolve. Aí volta com o menino pra trás, doente. Quando chega, a mãe ou o pai bota o menino no braço e vai na casa daquela pessoa que tem os praiá. Chega lá e diz: "Eu vim aqui pra você rezar nessa criança". Aí ela vai, acende o cachimbo e fuma. Aí vai ver uns galho bonito de foia e reza no menino. Aí, diz: "De noite venha cá que a gente vai marcar o reparo". Aí, de noite, quando a pessoa chega com o menino, aí vão cantar. Aí, quando aquele encantado daquele toante chega que fala, aí encruza aquele menino. E diz: "Se ele ficar bom, me dá ele pra eu dançar três rodada?". "Se ele ficar bom, eu dou". Menina-muié, eles pede pra dançar três rodada e menino-homi eles pede mais pra botar no rancho. Aí, fica bom, nunca mais adoece, tem algum disfurcinho, mas não é essas coisa demais. Aí, os pais vão trabaiá aquele ano, comprar uns bicho pra aquela finalidade. Aí, vai crescendo, crescendo, quando o menino ou a menina tá dum certo tamanho, convida os camarada todinho pra no dia da brincadeira tá tudo junto ali naquela festa, pra comemorar aquela vitória (QUITÉRIA BINGA, 2004).

Já nas Corridas do Umbú, ritual sazonal que acontece todo ano, entre fevereiro e março, a roda também tem o propósito de agradecimento, porém coletivo. Tanto em relação à safra daquele ano, quanto em relação à saúde pessoal, este momento é privilegiado para a comunicação de toda a aldeia com os encantados. É quando também se pode agradecer por pedidos realizados no ano anterior. Diferente das rodas do Menino do Rancho, que acontecem durante um dia inteiro, as rodas dançadas durante as Corridas do Umbú são realizadas ao longo de quatro finais de semana, começando sempre no sábado à noite, fazendo uma breve pausa durante o amanhecer, e recomeçando no domingo de manhã até o entardecer. "Qualquer um que tiver doente e tiver a fé neles, vem pra cura e fica bom. Faz de conta que ninguém tá vendo, a gente se apega com aquele praiá que tá dançando e pede a ele uma cura dada pela mão dele. E ele faz durante as Corridas" (QUITÉRIA BINGA, 2004)

Pareias

Depois das rodas, sempre são dançadas as pareias, onde os mesmos passos curtos e ligeiros dos praiás são organizados sob a forma de uma dança de pares, na qual os dançarinos se afastam e se aproximam do cantador ou cantadeira, geralmente, localizado à sombra de uma grande árvore. Se nas rodas dançam apenas os praiás, nas pareias já é possível encontrar uma mulher ou menina, fazendo par com o último praiá, em cada ponta do grupo. Às rodas e pareias correspondem músicas chamadas toantes. Enquanto os toantes de roda têm como característica principal o fato de serem mais lentos e possuírem apenas uma parte, demorando a se repetir, os toantes de pareia são rápidos e possuem duas partes, que se alternam com freqüência. Coincidindo com a passagem da primeira para a segunda parte, nos toantes de

pareia, os pares de praiás realizam giros. Este giro é feito com algumas pareias laterais dando uma volta completa em torno de um eixo em comum, enquanto outras, geralmente as da direita do cantador, giram apenas em torno do próprio eixo. Assim como as rodas, as pareias também são dançadas em número de três.

A pareia é uma dança mais acelerada e, por conta dos giros, é considerada mais difícil pelos dançadores. Nem todos os praiás que dançam a roda, permanecem no terreiro para dançar a pareia, quando esta é anunciada pelo cabeceiro, através de um grito em direção ao cantador. O grupo de praiás que não dança se dirige ao *poró*, espécie de casa dos homens pankararu, e lá permanece até que comece uma outra roda.

A pareia é também a dança em que a comunicação entre o mundo dos homens e o mundo dos encantados pode acontecer de forma mais evidente. A partir de um sinal do cabeceiro – que mesmo estando em outra formação permanece tendo um papel de liderança no grupo – os praiás se concentram diante do cantador, ou cantadeira, e ficam ali durante alguns minutos emitindo gritos que trazem mensagens inteligíveis apenas aos cantadores e cantadeiras ou donos de praiá.

É neste momento, que os moços do praiá – homens da aldeia que vestem o roupante – mais bem preparados para o trabalho conseguem atingir um estado de consciência diferente, através da incorporação de encantados.

Esta possibilidade é o resultado de uma condição que envolve merecimento e competência. Isso implica em uma adequada preparação que inclui abstinência sexual, isolamento social e banhos de ervas. Se a roda pode ser considerada uma de dança de agradecimento, portanto, a pareia é uma dança de comunicação. "A pareia é forte. Se o moço tiver merecimento, os encantado baixa ali na hora dos grito. Os pais, os dono é que entendem" (QUITÉRIA BINGA, 2004).

Torés

Mas dançar com os praiás não é privilégio das mulheres e meninas que podem acompanhá-los durante a pareia. O toré é dança de todos. É durante esta dança que a comunidade festeja a vitória alcançada pela cura de uma criança ou a vitória coletiva da aldeia por estarem mais um ano vivos e saudáveis. O toré acontece ao amanhecer, ao entardecer ou ao longo do dia, mas sempre de forma a marcar o encerramento de uma etapa ritual. Sempre em número de três, pois toda festa tem que ter três torés no final.

Formando uma círculo preenchido por crianças, homens, mulheres e praiás, sempre em pares, de braços dados e girando no sentido anti-horário, o toré entre os pankararu compreende vários círculos concêntricos dentro dele. No seu núcleo, encontram-se um cantador e uma cantadeira que praticamente não se deslocam espacialmente, sendo os responsáveis pelo andamento do canto e da dança, com voz, maracá e batida forte de pé no chão. Em torno deste núcleo, encontra-se um coro reduzido que, formado por outros cantadores importantes da aldeia, dá contribuição vigorosa ao coro geral constituído por todos os participantes da dança**.** A dança deste grupo costuma se resumir a pequenos avanços e recuos em direção ao cantador e à cantadeira.

No círculo mais externo é onde se encontra dançando a maior parte das pessoas. E também onde estão os praiás, os pares de dança mais disputados pelas meninas e moças da aldeia – quando se aproxima o início do toré, uma verdadeira correria acontece em direção a eles. A dança deste grupo mais periférico se diferencia, por ser aquela que descreve mais enfaticamente o sentido anti-horário, pelo seu deslocamento ser de frente, de costas e girando e também por ser realizada sempre de maneira muito alegre, em meio a gritos e risadas. É importante dizer que estes três círculos concêntricos não têm fronteiras rígidas, sendo possível o deslocamento dos dançarinos entre eles.

No que diz respeito às características de composição, melodia e ritmo, os cantadores e cantadeiras pankararu estabelecem uma nítida diferença toré e toante. O toré costuma ter um andamento mais rápido que os toantes de roda e de pareia. Além disso, a maioria dos torés têm letra, enquanto que a pareia e a roda, apenas eventualmente. Segundo Carneiro da Cunha,

> Os torés possuem geralmente uma estrutura composta de três partes, ou seja, A, B e C. Nas duas primeiras são cantadas as estrofes. Na terceira parte se encontra o trecho que é por várias vezes repetido antes de voltar ao início. Em alguns casos o cantador e os participantes cantam na forma de chamado e resposta. As composições dos torés obedecem à mesma lógica dos toantes. Cada encantado se encarrega, através dos sonhos, de ensinar tanto seus toantes quanto seus torés (CUNHA, 1999, p. 126).

Cada encantado possui pelo menos dois toantes, um de roda e um de pareia, e um toré. É um direito que todo praiá levantado tem. Isso não impede que os encantados que ainda não possuem praiá, ou seja, que não foram levantados, também não tenham toantes e torés. Atualmente, são cerca de noventa praiás levantados, de um total de duzentos encantados.

Através do sonho também são ensinados os costumes daquele encantado, como por exemplo, a forma como se deve trabalhar com ele, quais as suas bebidas e ervas preferidas, se gosta de vela, incenso, pau de cheiro, que tipo de cinta deve portar no topo do saiote superior,

de que cor deve ser pintado o saiote inferior. Todo este conhecimento encontra-se na semente ou pedra que o escolhido tem nas mãos quando acorda do sonho.

Dança, Cura e Poder

Embora diferentes significados como agradecimento, comunicação e comemoração sejam atribuídos às danças realizadas por estas máscaras, uma mesma dimensão pode ser encontrada na realização de todas elas: a dimensão da cura. Dos rituais públicos aos particulares, assim como nas conversas cotidianas, a questão da cura é bastante presente entre os pankararu. Esta relação da dança com a cura sugere algumas reflexões. Primeiro, que ela não se limita a quem dança. Aqueles que vão assistir ou participar do ritual de outra maneira como, por exemplo, os cantadores também podem ser beneficiados. A proximidade com os praiás é uma das principais formas de se alcançar a cura. Vê-los dançar, admirá-los, também.

Outro elemento ainda considerado importante no processo da cura é a terra. A poeira do terreiro, quando levantada pela dança dos praiás, é considerada terapêutica. Cantadores e dançadores costumam defender enfaticamente o seu poder de cura, afinal, cantar e dançar um dia inteiro debaixo de tanta poeira não é tarefa das mais fáceis. Acredita-se que se a poeira fosse levantada por qualquer outro motivo, não poderiam nem falar depois de um dia de festa. Por isso, para que haja cura, é preciso que haja dança. E, então, chegamos ao último ponto que constitui o triângulo de relações, que envolve dança e cura, que é a questão do poder ou do espaço das disputas políticas.

Cada terreiro possui um dono. Este dono é um encantado, cujo praiá já foi levantado. Todo encantado tem uma especialidade de cura, geralmente ligada a um universo de doenças que os médicos profissionais não têm sucesso: mau-olhado inveja, raiva, ciúme, falta de rumo na vida. “Não tem médico que é mais famoso? Nós têm diverso tipo de encantado, mas tem uns que é mais da preferência do povo. Porque têm aquela paixão, então se apega mais. É um tipo de fé que cura” (SILVA, 2004).

Mas este encantado também possui um dono, o chamado pai de praiá. Esta pessoa, ou o parente de quem este praiá foi herdado, sonhou com o encantado e assim ganhou a obrigação de ter que zelar por ele. Ser dono de praiá não é uma questão de escolha e nem implica exatamente em propriedade, mas em obrigação.

> Também acontece de gente viva se encantar, depende do merecimento. É a sorte que traz. Agora, encantado você já vê de tempos atrás, do pessoal mais velho. Se tiver aquele objetivo de alcançar aquele serviço, você alcança. Se

> não tiver, é que nem o cego no tiroteio, não consegue ver nada. O encantado é pelo agrado. Se ele se agradou da pessoa, ou o cabra vai em frente, ou ele se acaba. Tive uma parente que foi assim. Ela sentia perturbação, sem poder dormir, sem poder comer, querendo se rasgar, querendo subir no olho das serra pra cair, querendo se enforcar, porque não queria fazer o que ele tava querendo. Ou levantava, ou morria. Aí então foi obrigada a fazer, pra ficar livre desse tipo de coisa. Então, era um agrado que ele queria de qualquer jeito. Foi tanto, que ela foi obrigada a conseguir levantar pra ficar boa e começar a trabalhar com ele também (SILVA, 2004).

Esta obrigação encerra uma série de cuidados com a máscara. Da sua confecção e manutenção até a escolha do moço que vai dançar dentro dela. Porém, esta obrigação também confere a possibilidade de intermediação no processo da cura. Os terreiros, assim como os praiás, têm mais ou menos popularidade de acordo com o sucesso de suas realizações junto à população. Para isso, conhecer o encantado antes de levantá-lo, através de rituais particulares, é um cuidado fundamental que se deve ter.

> Os encantado são um tipo de gente igualmente a gente, só que eles são invisíveis, eles são encantado. Mas tem bom e tem malino. Então você tem que saber que muitos você não pode usar dentro de sua casa, não pode botar pra vadiar no terreiro. Pode ficar judiando com criança, com alguém e é obrigado os outros rebater aquilo ali (SILVA, 2004).

Mas além do poder da intermediação, a obrigação de zelar por um praiá também confere poder político. Atualmente, não chega a ser uma exigência que o cacique e o pajé sejam donos de praiá, no entanto, o conselho de velhas lideranças, que é responsável por tomar as principais decisões importantes do grupo, é todo composto por pessoas que possuem um conjunto de praiás em casa o que, segundo depoimentos, não é uma coincidência. Não por acaso também, é dessas mesmas pessoas, a posição de que o aumento do número de praiás nos últimos anos é motivo de preocupação pela degeneração da cultura ritual do grupo.

O que este complexo relacional – dança, cura e política – nos sugere é a idéia de que entre os pankararu dançar, é uma questão política, sim, por ser uma das formas pela qual o poder da cura se manifesta, além de ser uma forma de garantir a voz daqueles que têm praiá e legitimar a consistência das reivindicações grupo, representando sua cultura perante o poder nacional. Mas a dança também é uma questão de saúde. A sobrevivência do grupo está atrelada a esta prática. A doença, assim como a diferença em relação à apropriação dos conhecimentos tradicionais, tem o poder de ligar os homens. Essa ligação se torna visível através da dança dos praiás.

> Nem todo índio tem um dono. Só tem um dono sobre uma premessa que faz. Porque se todo índio tivesse um dono, não adoecia nenhum índio dentro da

aldeia. Mas como todos não tem seu dono é por isso que adoece que é pra precisar dos outros que tem o entendimento. Porque se ninguém precisasse como é que essa aldeia ia pra frente? Uns sabe de umas coisa e outros não sabe de nada. E por enquanto tá se controlando tudo porque quem não sabe vem ao encontro de quem sabe. Porque se fosse tudo entendido, tudo sabido, quer dizer que nenhum ia precisar de uns aos outros. Eu penso que seja assim (ACIOLY, 2004).

Referências bibliográficas

ARRUTI, José Maurício Paiva Andion. *O Reencantamento do Mundo*: trama histórica e arranjos terriotriais Pankararu. Dissertação de Mestrado, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.

_____. A árvore Pankararu In: OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.). *A viagem de volta*. ContraCapa, Rio de Janeiro, 1999.

BARBOSA, Wallace de Deus. *Pedra do Encanto*: dilemas culturais e disputas políticas entre os Kambiwá e os Pipipã, ContraCapa, Rio de Janeiro, 2003.

BEAUDET, Jean-Michel. *Souffles d´Amazonie,* Societé d´éthnologie, Nanterre, 1997.

CALDEIRA, Solange Pimentel. A dança indígena do Brasil: ritos sagrados e sociais. *Revista de Ciências Humanas*: Universidade Federal de Viçosa, 2003.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá, que gravam cá,*: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1994.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankararu*: toantes e torés, ritos e festas na cultura dos Índios Pankararu. Dissertação de Mestrado, UFPE, Recife, 1999.

FLAMARION CARDOSO e MALERBA, Ciro e Jurandir. *Representações*: contribuição a um debate transdisciplinar, Papirus, São Paulo, 2000.

GIURCHESCU, Anca. The power of dance and its social e political uses. In: Year Book for Traditional Music, International Council for Traditional Music, v. 33, 2001.

HANNAH, Judith. *Danses du Monde*. Collection CNRS/Musée de l'Homme, Paris, 1998.

PINTO, Estevão. As Máscaras-de-Dansa dos Pankararu de Tacaratu: remanescentes indígenas dos sertões de Pernambuco. *Revista Nordeste Indígena*, [s.n.t].

MEIOS DE COMUNICAÇÃO: O SURGIMENTO DE UMA NOVA MUSA

Marco Antonio Bonetti
Marco_bonetti@uol.com.br

Resumo: Para os Gregos antigos, as Musas, de onde deriva a palavra música, eram filhas de Zeus e da Memória. Poder e reminiscência. Duas características muito fortes dos meios de comunicação. O trabalho de pesquisa em andamento analisa como o surgimento de meios de comunicação, em especial da indústria fonográfica, do rádio, do cinema e do vídeo/televisão, constitui a inauguração de um novo suporte de registro musical, apontando para as características distintas de uma música dos tempos da oralidade, dos tempos da notação musical escrita, e da música imortalizada pelas tecnologias da eletricidade como o cinema, a televisão e o rádio. Daí se apontar para a idéia desses meios de transmissão musical na sociedade da eletricidade constituírem um processo inovador para o qual as teorias da comunicação como a Escola de Frankfurt, o trabalho de Michel Foucault, e a semiótica, podem oferecer subsídios de reflexão nos campos da indústria cultural, da documentação histórica e da análise da linguagem.

Do ponto de vista das divisões acadêmicas, a Música não faz parte do campo da Comunicação, área que está muito mais ligada a profissões práticas (como jornalismo e publicidade), com os meios de comunicação (jornal, rádio e televisão) e com os fenômenos sociológicos da comunicação de massa (poder da mídia, formação da opinião pública, manipulação). Longe dele, Música pertence sim ao campo das artes. Mas se analisarmos as três manifestações das linguagens sonora, verbal e visual nas artes, ou seja, Música, Literatura e Artes Plásticas, talvez seja a Música a arte mais comunicacional das três. Para entender por que, optamos por uma rápida digressão.

A Europa do século XIX saqueou a cultura egípcia para construir museus, em grande medida, museus que expusessem cultura e arte egípcias já perdidas no tempo. No campo das artes plásticas, não havia nenhuma dificuldade em criar museus das peças com forte significado religioso, dado que as imagens representavam rituais fúnebres e feitos da vida de seus governantes. A teoria da arte acredita ter feito bom entendimento daquele momento estético. Já no campo da linguagem verbal, havia um grande problema. Os estudiosos desenvolveram uma egiptologia, ciência cuja tradição remonta à França de Napoleão, mas desde então esbarravam no fato de que nem a língua falada nem a escrita no país eram as mesmas da antiguidade. A tradição e condição de decifração da linguagem arcaica fora perdida. Por isso, os estudiosos tinham em mãos a mais farta documentação escrita de toda a história da antiguidade sem entender, entretanto, uma linha do que estava ali escrito. Por uma

artimanha intelectual, a comparação de um texto em hieróglifos egípcios encontrado junto a uma tradução palavra por palavra para o grego antigo, este sim conhecido da cultura européia, os estudiosos conseguiram enfim desvendar os segredos do idioma em 1822.

Se conhecemos, portanto, arte e literatura dos egípcios, já em relação à música antiga, não só a egípcia, o que se pode fazer é simplesmente a especulação. A música foi, dentre as artes, a última a constituir uma sólida escrita. Mas, mesmo em relação à literatura, se conhecemos hoje o significado dos textos, perdeu-se a dimensão da entonação, da rítmica, da prosódia. A musicalidade da poesia se perdeu. No caso da música, não sobra nada. Por intermédio de imagens ou achados arqueológicos, especula-se a respeito dos instrumentos e das situações em que a música era apresentada. Conhecem-se algumas letras de cânticos. Mas não se pode absolutamente recuperar elementos fundamentais para o entendimento da música como o ritmo utilizado, as escalas, as variações melódicas. Conhece-se muito pouco a respeito da música antiga em geral.

Pode-se dizer que um problema para a preservação da música para a posteridade foi resolvido a partir do século XII, quando surgem e se desenvolvem sistemas cada vez mais evoluídos de notação musical. Evidentemente se conhece mais a respeito deste período do que da antiguidade, da qual não se sabe quase nada, mas a dificuldade ainda era grande, visto que muitas músicas se perderam porque nem todos tinham acesso àquele conhecimento. Toda uma tradição cultural da oralidade ficava à margem dos registros escritos. Instrumentos antigos já não existem mais, e tinham evidentemente outros timbres. É praticamente impossível saber se a leitura que fazemos da música medieval é correta. A velocidade dos andamentos. Detalhes, poder-se-ia dizer. Mas no caso da música, não são detalhes. A música que se interpreta numa sociedade que acredita piamente na existência de um Deus a um só tempo duro e benevolente não é a mesma de nossos tempos regidos pelo ritmo industrial.

A dificuldade em saber como era a música da maior parte de nossa história só é superada em relação à música dos séculos XIX e XX. Sabemos muito melhor como era feita, interpretada. Seus ritmos, suas melodias, seus timbres, as entonações. Por que? Porque a música viu surgir nesta época mecanismos técnicos capazes de reproduzir artificialmente o som a partir de processos de gravação e transmissão cada vez mais sofisticados, do gramofone, ao telefone, ao rádio, à televisão até a internet e o MP3. Justamente o que aproxima música de comunicação é que esses mesmos meios técnicos são os meios técnicos que possibilitaram o desenvolvimento do campo da comunicação social.

Stella Senra (1999) diz que cinema e literatura nunca se misturaram muito bem. Havia sempre um clima de profanação quando o cinema tentava se aproximar dos clássicos

literários. Havia sempre um literato de plantão para se indignar contra uma adaptação. Ao mesmo tempo, a autora diz que cinema e jornalismo chegaram a ser chamados de companheiros de cama, dada a profundidade das semelhanças entre as duas áreas, "este caráter afetivo da longa intimidade entre esses dois meios de temperamento semelhante". Em sua natureza, cinema e jornalismo são parecidos, Dependem dos mesmos dispositivos técnicos como tesoura, cola, do processo de edição, gravação e reprodução. É evidente que a música também deitou nesta cama. Cinema, música e comunicação são indissociáveis.

Se é evidente que os meios de comunicação possibilitaram à música criar uma memória que resiste ao tempo, tirando do limbo e do esquecimento a produção musical das épocas mais recentes, de outro lado, os mesmos meios técnicos possibilitam à música contornar limites como o próprio espaço físico. Por mais que uma orquestra fosse numerosa, havia limites que restringiam a quantidade de gente que poderia ouvir, o limite do teatro, o limite da praça, do lugar onde a música seria apresentada. As rádios do início do século passado também tinham orquestras, que eram utilizadas para transmitir via ondas radiofônicas um concerto para uma ampla região, para um país inteiro, para outro país, ampliando em níveis inéditos a noção de público para uma peça musical. Ganhos tão relevantes que justificavam até a perda de qualidade em gravações e transmissões radiofônicas, quando comparadas ao timbre de uma apresentação no teatro. Ainda é uma tarefa a desenvolver, a arqueologia da música a partir de seus suportes técnicos, tarefa que caberá sem dúvida a grupos multidisciplinares contemplados por pesquisadores dos dois campos.

O impacto da transformação seria evidentemente mais radical na música do que em qualquer outra arte. Para os outros campos, as tecnologias somaram possibilidades, ampliaram as perspectivas estéticas, os gêneros. Para a música, fundaram sua condição de sobrevivência. As artes Plásticas nunca tiveram este problema. A unidade de qualquer obra visual está necessariamente fixada num suporte, seja a pedra, o papel ou a tela. Os problemas para preservar objetos existem, mas, da música, nem mesmo a objetos a serem preservados, visto que a música se materializa somente em seu tempo, não perdura depois de ter sido tocada. Em ensaio de orquestra, a harpista diz que uma criança perguntou a ela para onde ia a música quando ela parava de tocar. Sabedoria infantil que explicita nosso problema.

Já no campo da escrita verbal, há uma espécie de meio termo entre a arte visual e a música que exige uma análise mais sutil. Poderia-se dizer que a música atingiu a mesma condição de preservação de suas obras com o desenvolvimento de uma notação, equivalente à própria escrita. Mas se a escrita no campo do verbal pode criar um leitor silencioso, que se concentra no desenvolvimento de uma narrativa, daí o romance ser o gênero escrito por

natureza, sem características sonoras evidentes. No caso da música, não se pode entender a escrita musical silenciosamente, em boa parte de sua produção. Há evidentemente uma produção musical altamente intelectualizada a partir da escrita, como a música dodecafônica, por exemplo. Mas essa música não caiu no gosto do público porque até mesmo a música tonal, harmônica, não foi argumento suficiente para levar as pessoas a aprenderem a ler música. O problema do aprendizado neste campo é que, além de aprender a identificar os valores de notas, as notas no pentagrama, claves, pausas, é preciso promover um exercício de reconstrução da sonoridade a partir de uma partitura, ou seja, é preciso saber ouvir internamente ou solfejar a partir da própria leitura musical. Conhecer os intervalos para conseguir reconstituir uma melodia.

Na entrada do século XXI convivemos ainda com alto nível de analfabetismo verbal no Brasil, que espanta as pessoas ludibriadas pela nossa vaidade de época. Mas, no que se refere à capacidade de ouvir a partir da notação musical, fazemos parte de um país completamente analfabeto. Aliás não só um país, mas um mundo analfabeto também. Os motivos devem passar não só por uma prioridade política do ensino, muito mais voltado ao verbal em nossos colégios que ao musical, mas também por um problema pragmático, de que a leitura do verbal é condição para ascensão social e para a própria sobrevivência. Trata-se, por exemplo, de condição essencial para ingressar no universo do conhecimento formal, que abre as portas do mercado de trabalho. Só estuda música quem quer virar músico. Nem todo mundo que estuda a linguagem verbal, quer ser escritor. As quantidades de gente alfabetizada nas duas linguagens são muito desiguais.

Como já se falou, há ainda o problema do grau de dificuldade. Para que alguém seja capaz de ouvir música a partir da leitura de uma partitura é preciso um trabalho de percepção rítmica, melódica, harmônica, polifônica e instrumental que só se encontra hoje em nosso ensino no nível da formação superior. Ler e escrever o código verbal, é ensino fundamental. A interpretação da escrita musical por via de instrumentos ou canto, também exige treinamento que, não raro, soma mais de dez anos antes de começar a dar resultados.

Evidentemente, havia música antes do surgimento dos meios de registro técnico, dos meios de comunicação e gravação, mas cada época teve sua música para si mesma. Não se pode garantir com nenhum grau de certeza se alguma época conseguiu transmitir à posteridade suas produções, mesmo na fase em que a música já contava com notação. O surgimento dos meios técnicos de transmissão e gravação da música inaugurou esta possibilidade, ou pelo menos a certeza de fidelidade com as épocas já passadas.

Outra revolução promovida por esses meios foi destruir um modelo da escrita, no qual aquele que não tinha acesso às próprias técnicas de decodificação estava excluído. A escrita foi historicamente restrita a uma elite cultural e econômica, erudita. Os demais eram os excluídos, humilhados, os analfabetos de uma nação. Havia toda uma produção cultural condenada à condição de inferior, secundária, fadada a desaparecer. Tida pela casta alfabetizada como produção inferior, cultura de iletrados, sub-cultura. As vítimas deste processo foram, a cultura popular, a cultura folclórica, a cultura da oralidade. Depois de anos de opressão histórica da elite, da sociedade baseada no poder e no domínio da escrita, agora, a cultura popular, dotada dos instrumentos técnicos de registro magnético ou eletrônico da música, pode demonstrar publicamente a grandes grupos de massa a potência criativa da qual ela sempre foi capaz de fazer, mas que nunca foi possível de preservar com raras exceções, vistos os limites do próprio registro oral, e visto que essas expressões eram impedidas de um registro histórico por intermédio de uma escrita que aquele povo não dominava.

Esta questão foi muito discutida na teoria da comunicação de massa, não especificamente em relação à música, mas, de maneira geral, em relação ao conceito de oralidade, em autores como McLuhan, um dos principais teóricos da comunicação na década de 70, um ferrenho defensor da televisão. Mas sua visão não foi aceita facilmente, em especial no campo das teorias da comunicação.

Não se trata, evidentemente, de encontrar algum teórico contrário ao episódio das manifestações populares ganharem a dignidade à qual já nos referimos. Mas consistia, isso sim, num novo problema que surge também com o desenvolvimento dos meios técnicos de produção, um problema de fundo sociológico, que aflora mais claramente desde o século XIX: em oposição ao recorte de extrato social relacionado com a cultura de elite, historicamente associado à figura da nobreza e do clero, contrapunha-se desde aquele tempo um recorte outro, de classe. Ou seja, o que se contrapunha àquela elite arcaica medieval não era mais um campo homogêneo da cultura popular ou folclórica, o campo da cultura pertencente ao povo. Ao contrário, os mesmos instrumentos técnicos que viabilizaram o resgate das culturas não eruditas criaram uma fissão de classe entre quem detinha estes meios técnicos de produção e quem servia de mão de obra no processo de produção. Burguesia e proletariado não constituíam uma homogeneidade que se pudesse chamar de povo. Ao contrário, o que pode ser visto como povo, nos limites da sociedade Moderna, teria de ser visto como um campo dividido pelo problema da divisão de classes desde Marx. E é nesta ótica marxista que surge a resistência aos meios técnicos de comunicação, cuja principal influência foi a obra de Adorno, representante da Escola de Frankfurt.

A Indústria cultural do século XX

Adorno cunhou o termo indústria cultural, visto que acreditava que a distinção entre cultura de elite e cultura popular já não cabia mais numa sociedade capitalista. Em linhas gerais, por trás de seu conceito está a idéia de que a disseminação dos meios de comunicação social não está isento do problema de classes, ou seja, alguém será o proprietário dos meios de produção de cultura, alguém será seu proletariado. Como conseqüência desta situação, a cultura não seria mais um processo de negociação coletiva em torno do que é ou não é representativo de um povo, mas sim a vontade de um proprietário. O objetivo maior dele seria produzir cultura em moldes industriais, visando a geração de capital. Mas o monopólio dos meios de produção de cultura também levaria a outra conseqüência talvez mais trágica, a indústria cultural lançaria mão de um filtro ideológico, em especial para escamotear a realidade de que a divisão de classes existe. Ela só lembraria de promover o embate do qual saiu vitoriosa contra a cultura de elite, colocando burgueses e proletários num barco vitorioso, sem mostrar que eles não vivem em condições iguais. É como se a cultura das duas classes fosse uma só. Essa cultura chega a todo mundo indistintamente, e não explicita o fato de que trabalha a favor da manutenção das coisas do jeito que estão. A indústria cultural produz cultura para as massas, pessoas distintas que são vistas como uma coisa só. Na prática, se materializa nos programas massivos divulgados por intermédio de rádio e televisão, que são meios técnicos de propriedade da classe burguesa. Esse tipo de manifestação cultural embasada em meios técnicos de massa apresenta alto poder antropofágico, um poder de fusão inédito na história da humanidade. E também um alto poder ideológico, de fazer desviar as energias que as pessoas poderiam estar utilizando para driblar seus descontentamentos com o fato de estar num mundo que possui proprietários, em geral, sem merecimento, para uma espécie de imersão num universo de divertimento permanente, espécie de ópio coletivo.

Um dos elementos mais perversos da cultura de massa é que, para manter essa indústria em funcionamento, a própria burguesia é incapaz de produzir cultura. Sua cultura seria diferente. Mas a burguesia não se expõe. Se aproveita da capacidade inédita de fusão presente nos meios de comunicação, visto que tudo pode ser apresentado na televisão, de um concerto sinfônico ao pagode, e se apropria de tudo que pode dar lucro e entreter as massas. Retirada de seu habitat, a expressão cultural, seja ela de elite ou popular, sobrevive na televisão como se fosse numa espécie de aquário que lhe oferece as condições de sobrevivência, mas cobra como preço por estar ali, uma espécie de conformismo com o fato de que a propriedade dos meios pertence e deve continuar nas mãos de alguém. Da mesma

forma que a indústria se apropria dos dons do artesão para produzir sapatos em série, os produtores culturais se tornam mão-de-obra da indústria cultural. Por mais criativa e original que seja uma expressão cultural, ela já se insere numa perspectiva mercantil de mundo, na qual a finalidade da própria arte e da cultura é gerar dinheiro. Para que isso se consolide é necessário apelar aos meios técnicos pertencentes à burguesia, vender gerando mais valia com a comercialização de sua arte. O fator que facilita esta apropriação é que os meios técnicos de comunicação elevam a capacidade de fusão a um ponto inédito, como já vimos. A explicação de por que isso é possível, é que a fusão não se dará mais entre duas expressões culturais distintas, como uma cultura de elite que se alimente de uma cultura popular, mas sim entre uma expressão cultural só, que é absorvida por uma forma técnica. A música que toca na rádio, que é gravada num long-play, que vira trilha de cinema. O otimismo da ocupação dos novos meios de expressão simbólicos por uma massa popular que até então havia sido alijada da participação na produção cultural cria uma adesão inédita ao projeto. A produção de produtos televisivos por encomenda das emissoras não é mais diária, mas sim minuto a minuto em cada emissora concorrente. Em geral, não há tempo para que se produzam programas originais apropriados à linguagem da tecnologia de informação. A produção é de baixa qualidade. Ou pelo menos, na grade de programação, os programas bem elaborados são uma minoria.

Adorno e Horkheimer, criadores do termo Indústria Cultural, dizem que: "o cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.[1]"

Há resistências evidentemente. Os nacionalismos, as expressões folclóricas, lutam por preservar a cultura, seja ela erudita ou popular, em sua forma original. Surge a idéia de que esse grande aparato de sucção das culturas destrói a própria cultura, como uma imensa indústria que põe abaixo a natureza. A indústria cultural toma de assalto as culturas locais como mananciais de matéria-prima. Além disso, o produto da indústria cultural é uma cultura retirada do seu contexto, lugar em que suas relações perdem a funcionalidade, deixa de ser cultura. Chopin apresentado como atração circense num programa dominical de televisão. Simulacro. Completamente descompromissada com os povos, surge uma cultura autônoma

[1] T. Adorno e M. Horkheimer. **Dialética do esclarecimento.** Rio: Zahar, 1985, p. 114.

que vai para onde quem controla os meios de comunicação quer que ela vá. O controle dos caminhos da cultura passa das mãos do povo para a dos proprietários dos meios de comunicação, conforme aponta toda a crítica marxista dos meios de comunicação de massa. A cultura de massa se torna uma espécie de ópio que desvia a cultura de seu papel crítico social, em especial contra os detentores dos meios de produção numa sociedade capitalista. "O que não se diz é que o terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação[2]". Essa perspectiva da crítica marxista já aponta para uma questão que é completamente contemporânea. Nunca o problema da fusão cultural se colocou nesses moldes da cultura de massa. A consciência crítica moderna sabe que a fusão hoje tem em certa medida essa característica, mais ou menos presente em diversos tipos de expressão, seja uma canção da Xuxa, de Chitãozinho e Xororó, ou de Chico Science.

Mas a máquina de fusão contemporânea não dá ouvidos ao reclamo destas minorias. As massas são as maiorias. O capitalismo se coloca como a vontade da maioria. O porta-voz de suas vontades são os próprios meios de comunicação, que produzem diariamente um retrato do que o povo quer, sem deixar transparecer que, muitas vezes, quem quer é o patrão. O fato de que o próprio povo não percebe a manipulação é controverso. Para explicar essa possibilidade, os marxistas criaram o conceito de alienação. Quando o povo deixa de ser alienado, percebe esta dominação, e promove uma revolução de caráter socialista.

Aqui talvez se dê a principal contribuição da Escola de Frankfurt. A questão é que ela percebe em seu próprio tempo histórico que ali também passa a haver outra forma de dominação.

A Escola de Frankfurt amargou a decepção intelectual de ver o socialismo real promover um acordo de não agressão com Hitler em 1939, depois começou a ter indícios de que havia algo estranho por trás da cortina de Ferro, na União Soviética. Os estudiosos retomaram a teoria marxista para analisar o que estava acontecendo de errado. A plataforma de estudos da Escola era uma revisão crítica do marxismo, em especial do socialismo real. O conceito fundamental para entender essa revisão é o conceito de Esclarecimento.

O ponto de partida é a análise do capitalismo, de que, num mundo dominado pelas relações de trabalho capitalista, há uma inversão de papéis. Em vez do Esclarecimento servir como instrumento de avanço do próprio racionalismo, que levaria as pessoas a viverem cada vez melhor, ele cria um irracionalismo. A autonomia ganha pelo Esclarecimento a partir de

[2] Idem, p. 114.

seus resultados materiais, a técnica, possibilita que ele seja apropriado, criando uma classe social, a burguesia, que subjuga a outra, o proletariado, segundo uma lógica econômica. Mas a crítica teve de ser hipertrofiada para entender o comunismo também, daí Adorno recuar a tempos imemoriais para entender o que acontece com o conhecimento, o esclarecimento.

A princípio, o esclarecimento se propunha livrar o homem do medo, desencantando o mundo mítico, substituindo a imaginação pelo saber. Com isso, ele avança em forma de conhecimento que extingue os mistérios e segredos. Mas ele não se contenta com essa primeira conquista. Depois de esgotar os segredos da religiosidade, segue avançando, subtraindo de tudo o que toca sua originalidade e potência, uma espécie de Midas. O Esclarecimento, ao longo do tempo., se comprovou ser totalitário, em especial depois que sua evolução desencadeou uma certa autonomia do esclarecimento por meio da técnica.

Adorno estuda o que aconteceu com o mito, segundo ele, o primeiro tipo de esclarecimento. No mito grego, o saber, ou o pensamento racional era utilizado para submeter a Natureza. Na Odisséia, por exemplo, a Natureza representada pelo Ciclope é ludibriada por Ulisses, quando ele diz que se chama 'Ninguém'. Ulisses fura o olho do ciclope, que grita em pedido de socorro aos irmãos dizendo que 'Ninguém feriu meu olho'. Os irmãos não se preocupam com o fato visto que Ninguém não é ninguém. Não há o que fazer contra um agressor inexistente, ou astuto. Por intermédio dessa manobra da astúcia da razão, o grupo de soldados gregos escapa de ser devorado.

O defeito da Natureza, que a fragiliza frente ao domínio do esclarecimento não é que ela não tenha uma lógica ou uma idéia. Ao contrário, a Natureza seria tão cheia de lógica quanto o próprio homem. Ou seja, a Natureza é igual à Cultura. O que a torna fraca é a característica da Natureza não ter consciência da existência e da força das idéias, o que a torna uma seguidora cega das idéias, sem poder mudá-las por não as conhecer, trata-se de sua alienação. A Natureza, portanto, é uma cultura alienada de sua própria condição de ser. Se a Cultura for alienada ela se torna tão controlável quando é a Natureza. A indústria cultural aliena a cultura.

Outro ponto importante: o herói Ulisses tem a potencialidade de não ser alienado. Ele sabe. Tanto sabe que, se utiliza propositalmente do racionalismo, ou das idéias, para poder dominar a Natureza a ponto de ouvir o canto das sereias sem morrer. Mas o preço por dominar a Natureza é se entregar ao totalitarismo do esclarecimento mesmo que provisoriamente.

Na passagem das sereias, por exemplo, Ulisses tem de se deixar amarrar ao mastro do barco e tem de se deixar conduzir sem poder manifestar ou exercitar sua própria vontade de

nadar em direção ao canto. Ele se torna servidor do esclarecimento quase na mesma medida que seus remadores, os quais também seguem insensíveis com ouvidos cobertos por cera e olhos fechados. A regressão ao estágio natural, alienado, serve de artimanha. Ao se deixar levar pela lógica totalitária da razão, Ulisses domina não só a Natureza como seus subordinados.

A prova da regressão contemporânea do homem, ou sua reificação, é a ausência da consciência de classe. Ela decorre do uso de uma nova artimanha entorpecedora, o avanço da indústria cultural, do culto à mercadoria como fetiche, o culto à técnica, a adaptação do homem à condição sub-humana da linha de montagem, a barbárie cultural, o baixo nível, a superinformação que gera desinformação. Por artimanha da classe ideologicamente privilegiada, o entorpecimento passou a ser total. Os homens de Ulisses se deixam enfeitiçar pelas promessas da sensualidade e se transformam em animais. A música construída e preservada por meio de recursos técnicos comunicacionais, se torna uma nova manifestação das musas olímpicas.

Referências bibliográficas

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento***.** Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio: Zahar, 1985.

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música***.** 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987. (Obras completas, 8).

_____. *Aspectos da música brasileira***.** São Paulo: Martins, 1965.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música***.** São Paulo, Ediouro, 1985.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*: dos primórdios ao início do século XX. 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SANTAELLA, Lúcia. *Cultura das mídias.* São Paulo: Experimento, 1996.

MESTRE LOURIVAL E O UNIVERSO DAS BANDAS DE MÚSICA

Paulo Marcelo Marcelino Cardôso
marcelo@ufrnet.br

Resumo: No Estado do Rio Grande do Norte desenvolveu-se ao longo dos anos uma rica tradição de Bandas de música. Além de participarem no cotidiano das cidades em eventos sacros e profanos, as Bandas de Música também têm desempenhado um papel educativo de relevância, tanto no que diz respeito à instrução musical, bem como, em um sentido mais genérico, no que concerne à disciplina e cidadania dos seus componentes. É neste processo que se destaca a figura do Mestre de Banda como um personagem fundamental na existência desta manifestação artística na região. Nosso objetivo é apresentar alguns dados sobre a pesquisa em andamento, acerca da vida e obra do Mestre Lourival Cavalcanti (1915), um representante vivo da tradição local das Bandas de Música, privilegiando a sua praxis artística. Pretendemos, ainda, a partir da história de vida deste Mestre, realizar uma análise das relações que se travam no universo das Bandas, percebendo como interagem seus atores e desvelando o significado das mesmas na região em que se inserem.

No presente artigo, pretendemos desenvolver uma reflexão inicial sobre o universo das Bandas de Música, tradição difundida na cultura brasileira. A palavra "Banda" tem um número variado de acepções no meio musical. De uma maneira mais genérica, esta pode se referir a quase qualquer conjunto instrumental, podendo até constituir sinonímia com a palavra "grupo" no senso comum.

O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* apresenta a definição genérica de Banda como "um grupo de músicos tocando combinações de instrumentos de metais e percussão ou madeiras, metais e percussão"[1].

A palavra banda pode ter origem no latim medieval *bandum* (estandarte)**,** a bandeira sob a qual marchavam os soldados. Essa origem parece se refletir, em seu uso, para um grupo de músicos militares tocando metais, madeiras e percussão, que vão de alguns pífaros e tambores até uma banda militar de grande escala.

As Bandas de Músicas apresentam algumas especificidades que as caracterizaram. De um modo geral, estes grupos normalmente se apresentam ao ar livre para um público não pagante e têm a possibilidade de movimentar-se durante sua performance comumente marchando**;** tocam um repertório musical mais "leve" e tem um forte apelo vernáculo, de

[1] "[...] A group of musicians playing combinations of brass and percussion instruments or woodwind, brass and percussion" (2001, p. 622).

forma que também são usadas, muitas vezes, como um meio de propaganda ou promoção de sentimento patriótico nacionalista.

Na Europa, as Bandas de sopro e percussão descendem dos grupos de instrumentos "altos"[2] da Idade média e dos pequenos grupos musicais civis alemães denominados *Stadtpfeifer*. Estes geralmente se apresentavam ao ar livre e, que por essa razão, eram compostos predominantemente de instrumento de metais e percussão de maior potência sonora.

Especificamente no Brasil durante o período colonial, desenvolveram-se grupos instrumentais precursores da atual Banda de Música. Tais grupos transitaram entre o civil e o militar, receberam influência decisiva do ensino dos Jesuítas e mestres europeus, além de serem enriquecidos pela participação dos negros que começaram chegar no último quartel do século XVI.

Em 1549, chegaram à Bahia os primeiros jesuítas que, tendo em vista à catequese, ensinavam música aos indígenas através do cantochão adaptado ao idioma dos nativos e do exercício dos primeiros instrumentos musicais vindos de Portugal. Inicia-se, então, o processo de "mestiçagem musical" no qual se incorporam aspectos específicos que vão culminar com a formação das Bandas de Música. Destaca-se nesse processo a participação gradual e efetiva dos negros, em substituição ao indígena.

Um importante registro do passado histórico da Banda de Música no Brasil foi feito pelo francês Pyrard de Laval em sua visita a Bahia em 1610. Em seus relatos, ele descreve a existência de uma Banda de Música com trinta componentes, todos negros escravos.

No período colonial, os negros escravos eram comumente empregados como músicos. Muitos já faziam parte das bandas de Charamelleyros[3] que tocavam em festas, procissões e atos púbicos em geral no séc XVIII. Grupos como estes existiam em Pernambuco, na Bahia, em Minas Gerais e no Pará.

Segundo o musicólogo Renato Almeida (1942, p. 292), em 1645, havia em Pernambuco uma Banda do Exército com clarins, charamelas e outros instrumentos belicosos. Ali também, Bruno Kiefer (1976) constatou a existência, em 1709, dos

---

[2] Como explicam Grout e Palisca (1997) no séc. XIV se estabelecia a distinção entre instrumentos "altos" (haut) e "baixos" (bas) que não se referia a instrumentos de sons agudos ou graves, mas sim a instrumentos de potência sonora maior ou menor. Eram instrumentos altos a charamela, as cornetas de madeira, as trombetas de varas e as sacabuxas.

[3] Instrumentistas que tocavam charamelas, que compreendem uma família de instrumentos de sopro, dentre os quais estão os antecessores dos modernos oboés, clarinetas e fagotes.

Charamelleyros que eram tocadores não só de charamela, mas também de outros instrumentos de sopro.

O início do séc. XIX foi um período de transformações essenciais no formato das Bandas de Música em nosso país. É nesse momento que tais grupos são organizados e, oficialmente, integrados às organizações militares locais. Um decreto de 20 de agosto de 1802 determinou a organização de uma Banda de Música em cada Regimento de Infantaria. Entretanto, como afirma o musicólogo Régis Duprat, "em 1802, dos 11 regimentos de Milícias sediados em São Paulo, apenas cinco possuíam completo o seu quadro de corporação" (*apud* TINHORÃO, 1976, p. 89), o que nos faz deduzir que, até então, ainda não teria havido uma fixação organizada e bem estruturada destes grupos no Brasil.

Em 1808, a vida cotidiana no pacato Brasil se viu subitamente transformada quando a corte portuguesa se transferiu para o Rio de Janeiro. Neste período, que se prolongou por durante os 13 anos, intensificou-se aqui a influência européia no campo das Artes. Don João VI, um entusiasta da música, no momento de sua instalação no Rio de Janeiro, dentre outros feitos, mandou buscar músicos em Lisboa e *Castrati* italianos, investiu na Capela Real e trouxe a Banda da Brigada Real que serviu como modelo para a formação de muitas outras Bandas posteriormente organizadas.

Foi justamente nesse momento que surgiram grupos com uma formação instrumental mais organizada, "em substituição à confusa formação de músicos tocadores de charamelas, caixas e trombetas vindos dos primeiros séculos da colonização". (TINHORÃO, 1976, p. 89).

A segunda metade do séc. XIX, no Brasil Império, foi um tempo de grande efervescência musical. Músicos se reuniam em associações diversas e, em todo o país, tanto nas grandes cidades como nas pequenas do interior, o número de Bandas de Música de amadores aumentou consideravelmente.

Encontramos na historiografia norte-riograndense relatos de utilização de instrumentos musicais em situações diversas, como o transcrito por Câmara Cascudo na *História da cidade do Natal* (1999, p. 63), quando narra a tomada do Forte dos Reis Magos pelos Holandeses em dezembro de 1633. Neste relato, o autor descreve a corneta sendo empregada no campo de batalha. Descrições como esta nos levam a pensar sobre a importância das instituições militares para a introdução dos instrumentos que, depois, comporiam as atuais bandas de música.

Em Natal, registra-se que em 16 de Julho de 1886 foi publicada a lei de n° 982, que previa a formação de um grupo musical no antigo Batalhão de Segurança. No entanto, foi

somente mais tarde, em 1892, que efetivamente se formou a primeira Banda de Música daquela organização. Inicialmente este grupo contava apenas com dez músicos componentes, mas, logo posteriormente, este número aumentaria para vinte.

No Seridó norte-riograndense, em pleno semi-árido nordestino e em contraste à pobreza de recursos econômicos, havia ali um terreno fértil em que se estabeleceu, através dos anos, uma rica tradição musical, mais especialmente no que se refere às Bandas de Música.

Num levantamento histórico feito pelo mestre compositor Jaime Brito, constatou-se a existência, no município de Jardim do Seridó, em 1859, de uma Banda de Música formada por nove componentes, fundada pelo Coronel da guarda nacional Ildefonso de Oliveira Azevedo. Este é o mais antigo registro que se tem dessa tradição na região, ainda que se suponham outras ocorrências anteriores. Uma outra importante referência que se tem do passado dessa atividade musical naquela região está ligada ao nome de Manuel Bezerra de Araújo Galvão do Ingá que, por volta de 1880, mantinha uma banda com cerca de dez a vinte componentes na cidade de Acari (GALVÃO, 1998, p. 27).

A história do desenvolvimento e formação de Bandas de Música, em face à complexidade de sua estrutura, está nitidamente associada a uma relação de dependência econômica. O seu florescimento ocorreu em cidades com suporte econômico, tendo sido tais grupos, geralmente, mantidos por prefeituras locais, instituições religiosas, militares e segmentos sociais abastados.

Atualmente, no Rio Grande do Norte, registra-se cerca de 40 Bandas em atividade, sendo a maioria delas ligadas às prefeituras municipais. As bandas têm em média 30 músicos dirigidos por um regente. Dobrados e valsas compõe o repertório tradicional das Bandas de Música, muito embora atualmente sejam executados arranjos do cancioneiro da nossa música popular como sambas, boleros, choros, música regional nordestina (baião, xote, xaxado, frevo), bem como músicas estrangeiras norte-americanas, sucessos da MPB, temas de novelas e de filmes, dentre outros gêneros.

As filarmônicas, como também são denominadas algumas Bandas de Música, participam diretamente no quotidiano da cidade, seja em cerimônias de cunho sacro, como em novenas, missas e outros ritos católicos, ou em eventos profanos como em bailes, comemorações de datas cívicas etc.

Além de sua participação em eventos e ritos de diferentes naturezas, a Banda de Música também contribui com a cidade no que diz respeito à educação e instrução dos jovens aspirantes à carreira de músico. Em sua maioria, os componentes são adolescentes e jovens

que, muitas vezes, enveredam na carreira de músico profissional em Bandas militares dos pólos regionais, ou então como músicos de conjuntos de baile. Nesse processo de educação informal, as Bandas assumem, no interior, o papel que os conservatórios exercem na capital, sendo verdadeiras escolas de música anônimas. Mais ainda, elas são um espaço de reprodução de valores, pois que a disciplina e cidadania são também elementos importantes na formação dos futuros músicos. Por essa razão, o Mestre de Banda, como também é chamado o regente, se destaca na cidade como figura de grande estima para a população local, já que é ele a liderança, o educador, o referencial dos que por ele são regidos. O Mestre de Banda é uma espécie de *faz-tudo*. A fim de preparar a Banda, ele se desdobra em várias funções simultaneamente. É ao mesmo tempo o diretor artístico, professor (de todos os instrumentos), gerente, arranjador, compositor, relações-públicas e, em muitas ocasiões, um tipo de "segundo pai" dos jovens instrumentistas.

No Rio Grande do Norte, inúmeros mestres de banda nasceram e, sem esperar grandes recompensas, compuseram prolificamente, dentre muitas, preciosas obras da nossa música. Especificamente na região do Seridó norte-rio-grandense, o sobrenome "Dantas" está diretamente associado à música. É uma marca da transmissão daquela rica tradição musical de uma geração para outra. Símbolos da fecundidade musical do Seridó são os renomados compositores Tonheca Dantas (1870-1940) e Felinto Lúcio Dantas (1898-1986).

Estes foram uns dos poucos Mestres que conseguiram ressonância maior no Rio Grande do Norte, e até fora. No entanto, existiram e existem outros Mestres no Estado cujas obras são tão representativas quanto as dos anteriormente citados, mas que não tiveram a mesma chance e reconhecimento.

Mestre Lourival Cavalcanti Duarte, embora nascido em Uiraúna, no Estado da Paraíba, passou a maior parte de sua vida no Rio Grande do Norte onde teve uma intensa vida musical, dirigindo Bandas de Música e compondo a maioria de suas obras.

O Mestre Lourival (06/12/1915) iniciou a sua carreira de músico na Filarmônica da igreja da cidade onde nasceu, sob a regência de Mizael Gadelha do qual recebeu seus primeiros estudos de trombone. Em 1932, na cidade de Cajazeiras/PB, compôs a primeira valsa; em Antenor Navarro, além de compor vários tangos para bailes, assumiu a regência da Banda de Música, tornando-se regente da Orquestra do "Ideal Clube", em Souza/PB. Em 1938, no município de Pau dos Ferros/RN, regeu a Banda de Música, além de ter composto pequenas valsas e alguns choros. Deixando Pau dos Ferros, ingressou na Polícia Militar do Estado do Rio Grande do Norte no ano de 1942. Em Natal, participou da orquestra de Jazz da

Rádio Poti e ingressou na Aeronáutica. De volta a Pau dos Ferros, assumiu a regência da Banda de Música local. Já em 1953, ano de falecimento de sua mãe, casou-se com Dona Maria das Dores M. Duarte e voltou a Natal, reingressando na Polícia Militar como copista. Só então em 1957, foi aprovado como regente da Banda de Música através de concurso público.

Em 1973, nomeado regente da Banda Marcial do Colégio Estadual "Winston Chuchill", tem início uma fase prolífica de sua produção musical, compondo valsas, dobrados, concertos e Fantasias. Em 1991, através do projeto de Extensão universitária "Formação do Repertório dos compositores norte-rio-grandenses para Banda de Música e Orquestra", da UFRN, publicou a fantasia para orquestra "Os Grilos e os Sapos", e os dobrados sinfônicos "Roberto Lêdo" e "Saudação ao músico".

Como foi exposto acima, o Mestre de Banda é uma figura central na tradição das Bandas de Música. A sua participação intensa na comunidade, a sua relação próxima com os que por eles são regidos, dentre outros, são fatores que conferem importância a este líder que é um personagem fundamental no perpasse desta tradição.

É nesta perspectiva que se pretende refletir neste trabalho de pesquisa, tomando como ponto de partida a figura do Mestre Lourival Cavalcanti, suas experiências vividas e sua obra, realizando um estudo sobre a tradição das Bandas de Música. Nesse sentido, se faz necessário levantar algumas questões acerca de sua vida e sua trajetória artística, como as que dizem respeito a sua formação musical no município de Uiraúna. Lá, onde ele teve seus primeiros contatos com o mundo da música, que fatores da cultura local teriam feito despertar seu interesse artístico? Pelo que se percebe, através da pequena biografia acima, é possível supor todo uma atividade musical na cidade em torno da Banda de Música dirigida pelo Mestre Mizael Gadelha. Entretanto, não é de se descartar a possibilidade de ter havido outras manifestações musicais na cidade que também tenham contribuído para sua inserção nesse meio.

Ao longo de sua vida, o que o teria feito migrar para outras cidades e, principalmente, para a capital? É possível que razões econômicas o tenham impelido a tomar essa decisão. Se de fato houve razões econômicas, de que maneira estas implicaram no seu fazer artístico? Não se sabe concretamente.

No trajeto de sua migração, a partir de Uiraúna, passando pelas cidades de Cajazeira, Antenor Navarro, Souza, Pau dos Ferros, e, por fim, Natal, como foi o processo de interação do mestre Lourival com as Bandas de Música dessas cidades? Que relação existia entre a

Banda e aquelas comunidades? Conforme exposto anteriormente, em geral, as Bandas de Música desempenham uma função social significativa nas cidades em que se inserem. Elas não seriam, naqueles municípios (principalmente do interior), apenas uma atração musical para a comunidade. Além disso, seriam elas também escolas de cidadania?

Na produção compositiva do Mestre Lourival verificam-se vários de estilos. Ele compôs desde tradicionais dobrados e valsas até frevos, marchas de carnaval, obras sinfônicas e pequenas peças corais. Em seu convívio musical, quais teriam sido as circunstâncias e as razões primeiras que o teriam impulsionado à composição destes variados gêneros? Acreditamos que gêneros como frevos e marchas de carnaval tenham sido feitos a partir de encomendas remuneradas com a função definida de serem executadas em bailes e festas. Quanto aos tradicionais gêneros de composição para Bandas de Música, acreditamos que tenham sido elaborados seguindo a prática corrente da dedicatória, sem que isso implicasse, necessariamente, em qualquer retorno financeiro direto. No entanto, é provável que essa prática estivesse envolta de todo um sentido simbólico de troca, essencial a sobrevivência daquele tipo de manifestação artística na região. Quanto a suas obras sinfônicas e pequenas peças corais, pouco se sabe se ao menos foram executadas. É também uma questão a ser esclarecida.

O repertório tradicional das Bandas de música compreende gêneros históricos importados da cultura musical européia que são reelaborados pelos compositores locais. Tais gêneros, resultantes de uma prática compositiva anacrônica, constituem uma marca da tradição das Bandas de Música. A exemplo desse repertório, que outros elementos, no decorrer da história, também se incorporaram ao universo das Bandas de Música e se tornaram componentes característicos desta tradição?

Acreditamos que em um contexto mais amplo no qual se situam as Bandas de Música, nas comunidades em que ela se faz presente, também estão presente um conjunto de relações e práticas comuns, dentre outras, aquelas levantadas nos questionamentos acima, acerca da trajetória de vida e produção artística do Mestre Lourival Cavalcanti. Como foi anteriormente exposto, no decorrer de sua carreira, este Mestre desenvolveu intensa atividade em torno da Banda de Música, seja dirigindo grupos ou escrevendo obras musicais de estilos diversos. Acreditamos que seja possível compreender o universo das Bandas de Música, tomando como ponto de referência a vida e a obra do Mestre Lourival Cavalcanti, entendido aqui como um microcosmo vivo daquela tradição. Portanto, o objetivo desta reflexão é realizar um estudo sobre a vida e obra do Mestre Lourival Cavalcanti, privilegiando a sua

praxis artística. Procuramos, ainda, a partir da sua história de vida, fazer uma análise das relações que se travam no universo das Bandas de Música, percebendo como interagem seus atores e desvelando o significado delas no contexto em que se inserem.

Durante o percurso de nosso trabalho, tomaremos como bússola alguns conceitos fundamentais à reflexão da temática proposta. Em consonância com as questões abordadas, nos apoiaremos em reflexões acerca das idéias de "tradição" e da "memória" tecidas por importantes estudiosos das Ciências Humanas, notadamente Maurice Halbwachs, Anthony Giddens, Paul Zumthor e Michel Pollak, guias que nos ajudarão nesta árdua tarefa que é a de decifrar a cultura.

Nossa pesquisa tem uma natureza predominantemente qualitativa. No que concerne à metodologia, seguiremos a abordagem interpretativa de Clifford Geertz que entende a cultura como uma teia de significados e sua interpretação. Para tanto, utilizaremos o método etnográfico, como fora teorizado por este autor, em combinação com a técnica da história de vida.

Uma outra orientação característica da abordagem interpretativa geertziana, e fundamental em nossa pesquisa, é a descrição microscópica da cultura. Tal procedimento consiste em investigar microuniversos para que se entenda o todo da cultura. No nosso trabalho, com o objetivo de que se entenda o macrocosmo, ou seja, o universo das Bandas de Música, investigaremos a vida e obra de um Mestre de Banda como um microcosmo daquele universo musical.

Atualmente, desenvolvemos intensa pesquisa de campo, realizando sistemáticas observações participantes durante visitas às Bandas de Música e arquivos dos municípios onde o mestre trabalhou e fazendo entrevistas abertas com os principais atores deste universo. É assim, privilegiando a figura do Mestre de Banda, mais especificamente a do Lourival Cavalcanti e sua obra artística, que buscaremos melhor compreender essa tradição musical.

Referências bibliográficas

CASCUDO**,** Luís da Câmara. *História da cidade do Natal.* Natal: Edição Instituto Histórico e Geográfico/RN, 1999.

GALVÃO**,** Claudio. *A desfolhar saudades:* uma biografia de Tonheca Dantas. Natal: Departamento Estadual de Imprensa/ Gráfica Santa Maria, 1998.

GEERTZ, Clifford. *Interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GROUT**,** Donald & PALISCA, Claude V. *História da música ocidental.* Lisboa: Gradiva, 1997. Tradução de Ana Luísa Faria.

HEITOR**,** Luiz. *150 Anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, Col. Documentos Brasileiros v. 87, 1956.

KIEFER**,** Bruno. *História da música brasileira*- dos primórdios a início do século XX. Porto Alegre: Movimento, instituto Estadual do Livro; Brasília: Instituto Nacional do Livro; col. Luís Cosme, v.9, 1976.

LANGE**,** Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica.* Belo Horizonte: Imprensa Oficial, Conselho estadual de cultura de Minas Gerais,v. 5, 1981.

MARIZ**,** Vasco. *História da música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 5 ed. 2000.

REIS**,** Dalmo da trindade Reis. *Bandas de música, fanfarras e bandas marciais*. Rio de Janeiro: Eulenstein Música S.A., 1962.

SADIE**,** Stanley. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.

TINHORÃO**,** José R. *Música popular*: os sons que vêm da rua. Rio: Edições Tinhorão, 1976.

MIGNONE, NACIONALISMO E O VIOLÃO

Alberto Ikeda
atikeda@uol.com.br

Flávio Apro
flapro@brfree.com.br

Resumo: Este artigo é o resultado parcial de uma pesquisa em mestrado e trata da relação entre o nacionalismo e a música para violão do compositor brasileiro Francisco Mignone. O objetivo é apresentar um panorama histórico-crítico da ideologia nacionalista a partir de uma obra desse compositor. A primeira parte focaliza o problema do nacionalismo na música como conseqüência direta de um fenômeno sócio-político, sobretudo no século XX e, em especial, no ano de 1970 – data de composição dos *12 Estudos* para violão. Inclui o programa de arte estabelecido por Mário de Andrade, que influenciou diretamente os artistas de sua geração – e de forma marcante em relação a Mignone, bem como o problema da adoção do folclorismo por parte dos governos totalitários. Procuramos ainda, mostrar o pensamento de Mignone a respeito da relação arte-sociedade em diferentes momentos de sua trajetória, a fim de elucidar melhor o posicionamento estético desse compositor ao escrever seus *Estudos*. A segunda parte apresenta uma possível reflexão hermenêutica desse repertório, detectando os pontos de convergência (da estética nacionalista) e divergência (citações de obras do repertório "erudito") para justificar a oscilação de tendências que o autor procurava conciliar naquele momento de amadurecimento artístico. Esperamos, dessa maneira, que o presente trabalho possa demonstrar a possibilidade de se relacionar um mesmo tema sob duas abordagens aparentemente díspares: uma mais voltada ao método dialético-histórico na interação arte-sociedade e a outra, de característica fenomenológica, ressaltando os aspectos técnico-interpretativos como resultado de um processo social.

Francisco Paulo Mignone (1897-1986) foi uma das figuras mais versáteis do cenário musical brasileiro do século XX pela sua intensa atuação como compositor, regente, pianista e professor. Embora sua produção para piano seja mais difundida, sua obra para violão não é menos importante. Seu primeiro interesse pelo violão, em 1953, resultou na composição de quatro pequenas peças: *Modinha*, *Repinicando*, *Minueto Fantasia* e *Choro*. Após um longo período de "entressafra" violonística, Mignone, aos 73 anos de idade, retorna ao instrumento e compõe o ciclo de *12 Estudos*, publicado em 1973 pela editora norte-americana *Columbia Music Company*. Este artigo pretende demonstrar a relação estreita entre o nacionalismo e sua obra violonística, especialmente no que se refere aos *Estudos* para violão.

I. O NACIONALISMO EM MIGNONE

Muito já se discutiu a respeito da ideologia nacionalista no Brasil, que no início do século XX era utilizada pelos partidos políticos de direita, passando a ser incorporada mais tarde pelos de esquerda. Em suma, qualquer que seja a facção política, o nacionalismo aparece, em maior ou menor intensidade, diante do aguçamento da luta de classes num país, onde:

> [...] os intelectuais demonstram aos trabalhadores que, naquela fase histórica, o verdadeiro inimigo não é a burguesia nacional, mas a internacional imperialista, e que se deve lutar primeiro contra ela. A ideologia da unidade nacional, que os intelectuais progressistas, de boa-fé, imaginam servir aos trabalhadores, na verdade serve à classe dominante" (CHAUÍ, 1980, p. 96).

A questão do nacionalismo em música é complexa, tendo como ponto de partida o posicionamento estético-cultural de Mário de Andrade, e a transformação de suas opiniões em "verdades históricas" pelos historiadores das gerações seguintes como Bruno Kiefer, Luís Heitor Corrêa de Azevedo, Vasco Mariz, dentre outros. Ao retomarem as idéias de Mário, esses historiadores constroem e perpetuam um discurso, de maneira acrítica e descontextualizada (CONTIER, 1998, p. 268).

Os modernistas do grupo de Mário lançaram dois objetivos básicos: o resgate das técnicas inerentes à cultura musical popular (modalismo, ritmos e timbres de instrumentos folclóricos) e a reação impiedosa em relação à música do passado (sendo Carlos Gomes o principal alvo dessas críticas):

> [...] a partir de 1918-1920, devido à existência de uma música nacional na 'inconsciência do povo' e de uma plêiade de intelectuais modernistas interessados num possível resgate das falas populares, os compositores deveriam necessariamente voltar-se para essa nova realidade histórico-cultural. Agora, todos os pecados 'internacionalistas' ou 'despaisados' cometidos pelos compositores brasileiros deveriam ser apontados, 'denunciados' ou 'censurados' pelos intelectuais preocupados com o programa nacionalista no campo musical (CONTIER, 1998, p. 271-272).

Assim, Andrade e seu grupo elogiavam generosamente os compositores que aderissem a essa ideologia; em contrapartida, aqueles que partilhassem do "universalismo" ou do "exotismo" afro-indígena (vistos pelos intelectuais daquela época como pertencentes a outras nações) eram duramente criticados. Esse foi o caso de Mignone que, ao compor a ópera *O Inocente* (1928) sofreu um duro ataque de seu estimado amigo Mário, que o considerava um "caso doloroso" – situação que se reverteria com a composição da obra *Fantasia Brasileira* (1929), de clara afirmação nacional.

O ideal modernista ficou numa situação delicada quando suas propostas começaram a coincidir com as da ditadura getulista, pois os governos totalitários (o nazismo da Alemanha, o fascismo da Itália, o salazarismo de Portugal) passaram a adotar o folclorismo enquanto fundamento de seus projetos nacionalistas, deixando tanto Mignone quanto Mário numa "encruzilhada" (Id., Ibid., p.286). Mignone não apenas abraçou a causa nacional-modernista, como também firmou compromisso com os ideais do partido comunista brasileiro, passando, mais tarde, a defender sua própria orientação social:

> Vivo em sociedade, logo sou, mais que um indivíduo, um ser social. Se sou um ser social tenho necessariamente que contribuir para a comunidade: imposto sobre a renda, taxas de calçamento, iluminação etc., etc. Como artista, sou obrigado a mais um e mais sublime imposto: contribuir para a cultura e o aperfeiçoamento artístico da humanidade, na medida maior de todas as minhas forças. [...] Como socializador tenho que buscar as formas mais sociais de música, principalmente a ópera e o coral, ou as peças em série, para instrumentos solistas ou voz (apud MARIZ, op. cit., p.39-40).

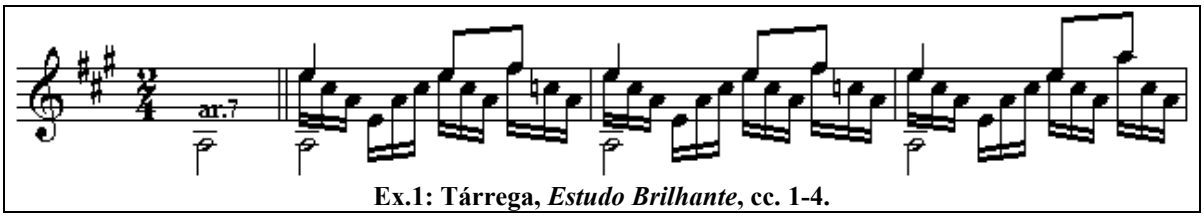
É possível que o compositor, com o passar dos anos, tivesse arrefecido seus ânimos nacionalistas, buscando mais uma libertação estética do que os compromissos estabelecidos pelos "programas artísticos" das gerações seguintes, como a vanguarda das décadas de 60 e 70:

> Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. [...] Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra (MIGNONE, apud MARIZ, 1997, p.48).

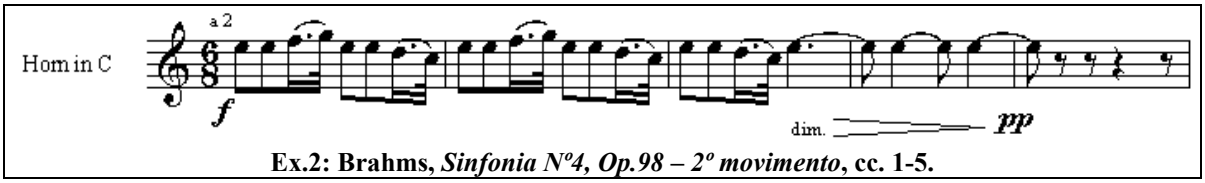
II. OS *12 ESTUDOS* PARA VIOLÃO

A série de *Estudos* de Mignone abre com um prelúdio, que combina uma serena melodia a uma sucessão de arpejos provenientes, segundo Barbosa Lima, de uma conhecida peça de Francisco Tárrega[1](Ex.1). O compositor aproveita esse perfil temático, verte-o para o modo menor e adiciona (talvez inconscientemente) uma famosa melodia de Brahms[2] (Ex.2):

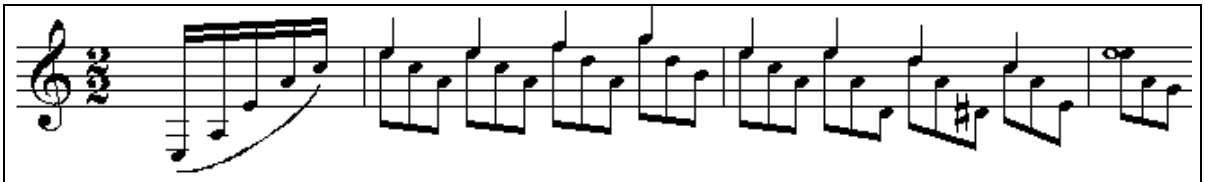
[1] Trata-se do *Estudo Brilhante em Lá maior*, peça também inspirada em uma outra composição, pois Tárrega realizou uma elaborada transcrição do *Seconde Etude Artistique* Op.19, para violino, de Delphin Alard.
[2] Mignone, segundo nos informou Alberto Ikeda, possuía uma memória remota musical muito forte, permitindo-lhe reproduzir, ao piano, qualquer tema que eventualmente surgisse durante uma conversa.



Ex.1: Tárrega, *Estudo Brilhante*, cc. 1-4.



Ex.2: Brahms, *Sinfonia Nº4, Op.98 – 2º movimento*, cc. 1-5.



Ex.3: Mignone, *Estudo Nº1*, cc. 0-3.

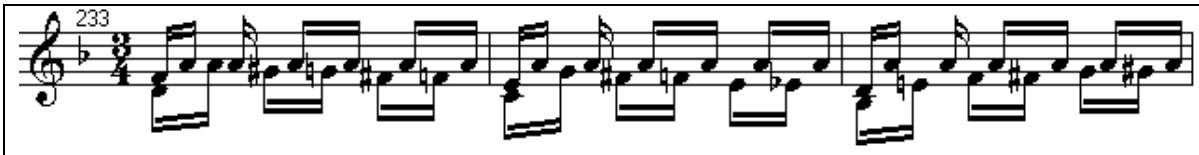
Mignone, que naqueles anos estava experimentando os recursos da música atonal, contrabalanceia, em toda a série dos *Estudos* para violão, as harmonias tradicionais com outras mais arrojadas (como, por exemplo, o uso recorrente de acordes alterados e em quartas).

Porém, seu traço melódico é fortemente caracterizado pela brasilidade espontânea, uma espécie de assinatura musical inconfundível. Por essa razão, o *Estudo Nº1* apresenta uma seqüência melódica de traço *cantabile*, utilizando intervalos que sugerem algumas *modinhas* brasileiras do século XIX, conduzindo-a, em determinados momentos, a digressões atonais, especialmente nos trechos em progressões que conduzem aos clímaxes na região aguda do instrumento.

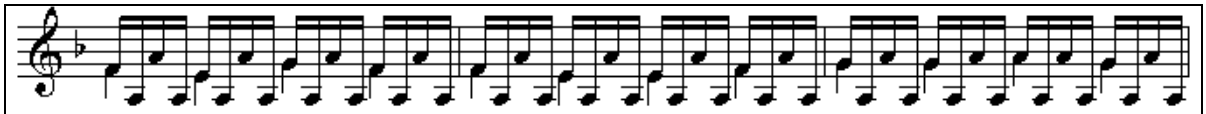
Mas, de forma geral, essa peça não perde sua atmosfera romântico-seresteira. Esse *estudo* soa como se o compositor estivesse pesquisando o potencial expressivo do violão e verificando as possibilidades de se transitar livremente por modulações longínquas, bem como procurando perceber quais os limites para tais digressões harmônicas. Arriscamos sugerir que Mignone estava, na realidade, realizando um "estudo para os *Estudos*".

Nosso argumento para explicar o *Estudo Nº2* baseia-se no contraste entre a primeira seção, de nítido caráter seresteiro, e a seção intermediária, que apresenta um clichê proveniente da tradição alaudística barroca. Embora a evidência possa não ser intencional,

podemos identificar certas alusões a pedais[3] típicos das obras de J.S. Bach, e mencionamos como exemplo a *Chacona BWV 1004* (Ex.4).

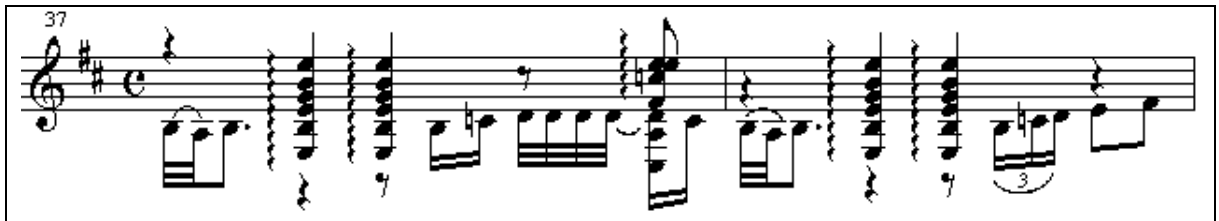


Ex.4: Bach, *Chacona*, cc. 233-235.

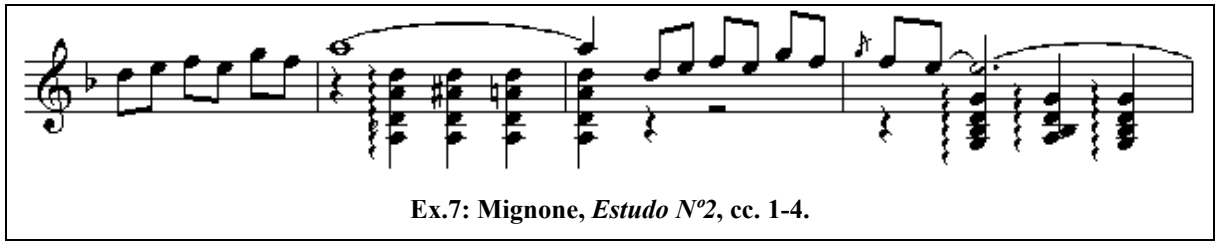


Ex.5: Mignone, *Estudo Nº2*, cc. 53-55.

A construção do tema principal assemelha-se à montagem do *Estudo* anterior: o mesmo tipo de melodia romântico-seresteira, com seus típicos intervalos *cantabile* reforçados por *glissandos*, está entremeada por acordes que sugerem o movimento lento do *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo (Ex.6):



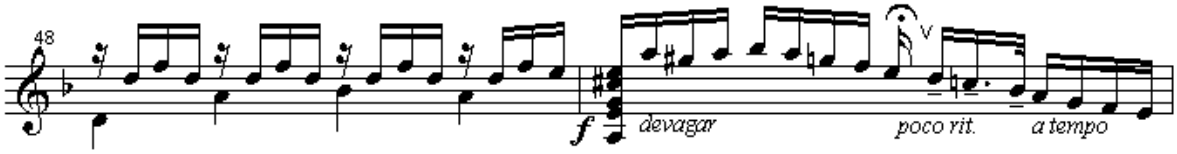
Ex.6: Rodrigo, *Concierto de Aranjuez – 2º mov.*, cc. 37-38.



Ex.7: Mignone, *Estudo Nº2*, cc. 1-4.

A mesma melodia encontra-se variada na seção central, incorporada ao acompanhamento barroco, porém sem perder sua característica melódica brasileira (Ex.8):

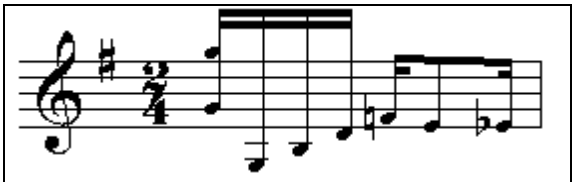
[3] Notas repetidas entremeadas por uma melodia, às vezes sustentada harmonicamente por tais repetições. Recurso geralmente empregado na escrita para órgão, donde provém o termo.



Ex.8: Mignone, *Estudo Nº2*, cc. 48-49.

É interessante observarmos o efeito estético decorrente do contraste entre músicas de épocas tão distantes (erudita do século XVII e popular do início do século XX) conjugadas numa única textura musical, sem qualquer vestígio de descaracterização de nenhuma das partes. Sinal de que um antigo conflito pessoal de Mignone em relação à música popular e erudita, decorrente dos questionamentos estéticos travados com seu colega Mário de Andrade, transformou-se mais tarde numa notável habilidade de unir linguagens díspares (apenas possível para quem possui suficiente familiaridade com diferentes repertórios). A resolução de tal conflito se comprova com esse *estudo*.

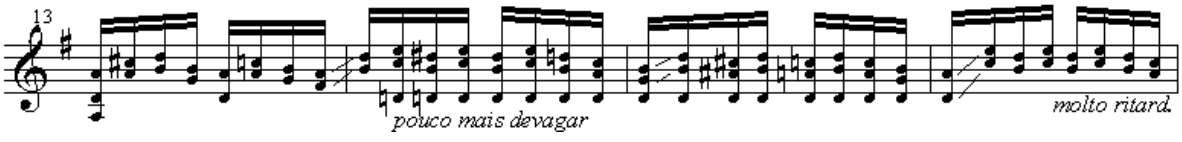
O *Estudo Nº3* é um dos mais experimentais da série, pois transita de forma rapsódica por diferentes estilos da música brasileira (chôro, baião, maxixe, caipira), porém sem afirmar nenhum deles, quase como numa improvisação. Sua indicação de andamento indica *Tempo de chorinho*, mas o que constatamos, logo de início, é uma linha de baixo, em modo *mixolídio*, típica do baião nordestino (Ex.9):



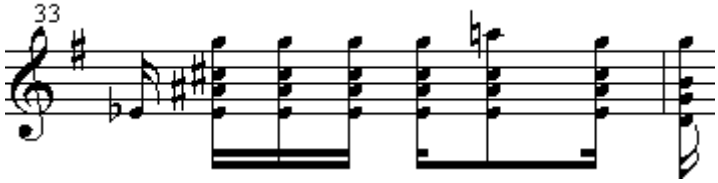
Ex.9: Mignone, *Estudo Nº3*, c. 2.

O elemento que o associa ao chôro tradicional é o *diálogo* estabelecido no jogo de *pergunta-resposta* entre os registros grave e agudo e a grande extensão das linhas melódicas, típicas desse gênero instrumental popular (CAZES, 1999, passim). Tal fusão de diferentes estilos e o jogo entre vozes graves e agudas pode sugerir que Mignone estabelece um diálogo entre a música popular urbana e rural.

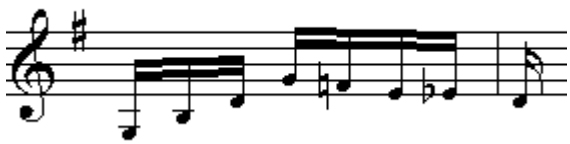
As melodias em terças sugerem a moda de viola caipira (Ex.10), enquanto que os acordes rítmicos rebatidos remetem ao *maxixe*[4] (Ex.11). Vários trechos cromáticos indicam a presença da música moderna (Ex.12), tendo em vista que o chôro tradicional é essencialmente diatônico. A progressão em acordes de sétima demonstra o conhecimento da linguagem violonística de Villa-Lobos (Ex.13).



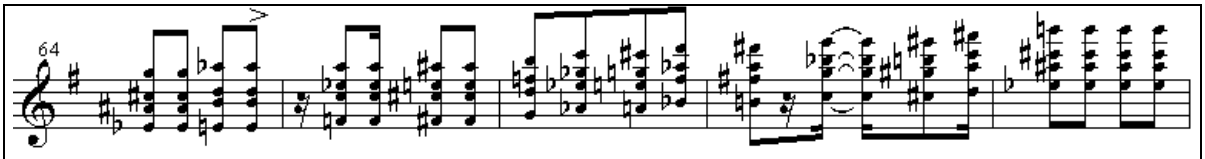
Ex.10: Mignone, *Estudo Nº3*, cc.13-16.



Ex.11: Mignone, *Estudo Nº3*, c.33.



Ex.12: Mignone, *Estudo Nº3*, c. 34.



Ex.13: Mignone, *Estudo Nº3*, cc.64-69.

Esse *estudo*, portanto, apesar de seu poliestilismo (que aponta para uma direção típica da pós-modernidade), apresenta uma coesão sonora que mais uma vez revela o talento do compositor em unir elementos díspares. Caberia, ao intérprete, desse modo, uma execução que privilegiasse o aspecto improvisatório, por meio de licenças de fraseado e liberdade

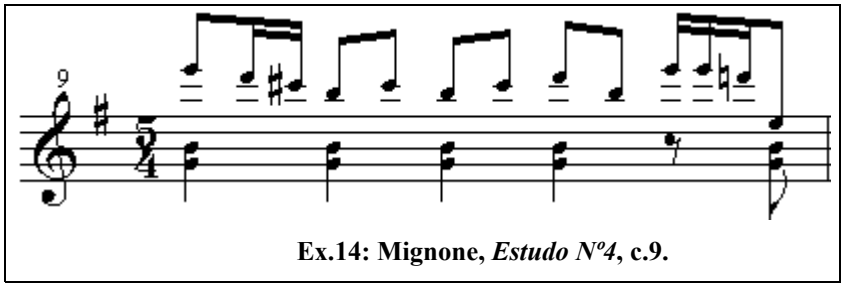
[4] Ritmo brasileiro, proveniente do *lundu* mesclado com a *polca*, caracterizado pela célula rítmica sincopada e por sua coreografia baseada na umbigada (que lhe custou o preconceito das elites). Essa dança contribuiu, mais tarde, para a formação do *samba* (ESTEPHAN, 2003, p. 46-52).

agógica. Esta sugestão (e outras que faremos adiante) de interpretação mais livre deve ser tomada de maneira cautelosa, em vista do preconceito mútuo entre a "técnica aprimorada" do músico erudito e o "*swing*" do popular. Henrique Pedrosa demonstra a falácia de tal disputa de "superioridade", argumentando que:

> [...] inexiste qualquer possibilidade de considerarmos planos de evolução da música popular para a música erudita. [...] A caracterização dos mencionados opostos na música, [...] observados em músicos e estudiosos, é, muitas vezes, uma transposição errada de noções de antagonismos entre classes sociais. O mencionado problema de uma perspectiva 'evolucionista' acaba por aprofundar tal contraposição (PEDROSA, 1988, p.110-111).

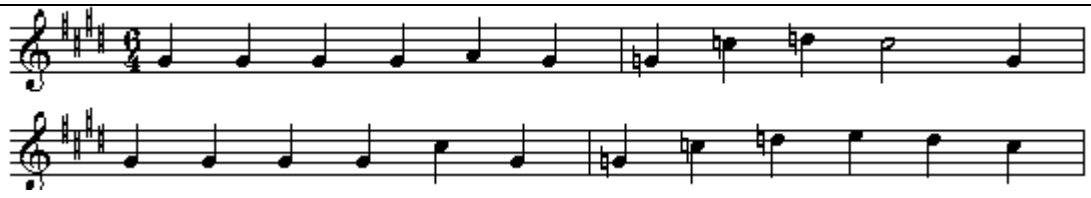
O *Estudo Nº4* possui um padrão rítmico de *anapesto*, bastante utilizado pelos compositores românticos em peças características, portanto, de tradição européia. Tal padrão foi adaptado à cultura musical folclórica brasileira com o nome de *galope*.

Repentinamente, a partir do c.9, o compositor apresenta uma curiosa melodia modal (*dórica*) apoiada sobre acordes *ostinatos*, de traço regionalista nordestino (Ex.14):



Ex.14: Mignone, *Estudo Nº4*, c.9.

A parte central dessa peça, em forma de uma delicada *berceuse*, de caráter intimista, possui um perfil melódico cuja característica é a ampliação gradual de sua tessitura durante seu desenrolar (Ex.15).



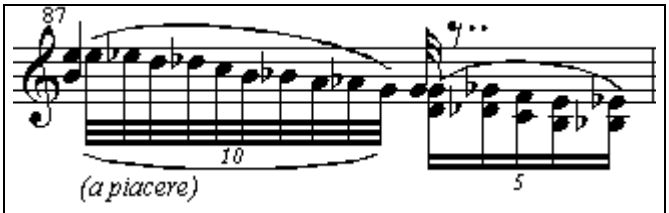
Ex.15: Mignone, *Estudo Nº4* – extensões melódicas dos cc.34 ao 37.

A cantilena da seção central contrasta radicalmente com o virtuosismo da seção precedente, que retorna de forma abreviada para finalizar de maneira impactante.

O *Estudo Nº5* pertence à mesma categoria do *Nº2*, remetendo o ouvinte novamente ao clima das canções lírico-seresteiras dos anos 40 e 50. Esta peça constitui um verdadeiro

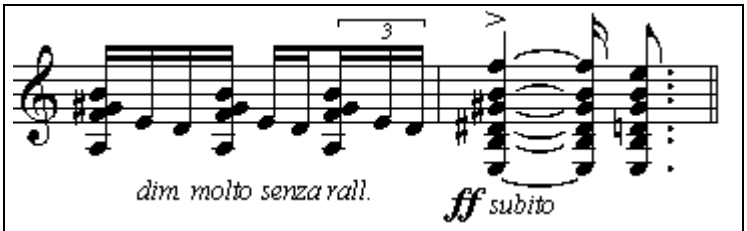
desafio interpretativo, demandando a rara habilidade de prender a atenção do ouvinte sem, no entanto, cair no pieguismo dos exageros expressivos e do efeito fácil.

Não detectamos, nesta peça, os saltos de idéias e a vertiginosa transição entre diferentes elementos que caracterizaram os quatro *Estudos* precedentes. Parece que, a partir daqui, Mignone se sente mais à vontade para expressar seu pensamento musical através do violão. Apesar desse *Estudo* estar construído sobre variações em torno de um perfil musical preponderantemente rítmico, há uma coesão melódica que interliga as diferentes seções, mesmo quando ele modifica a plácida harmonia para momentos de ásperas dissonâncias (Ex.16).



Ex.16: Mignone, *Estudo Nº5*, c.87.

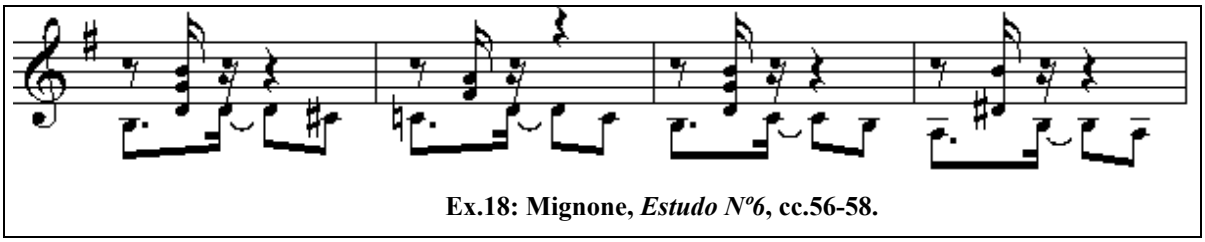
A fusão entre tradição e modernidade, resultantes dessa alternância, parece ser uma constante nesse ciclo de *Estudos*. De toda a série, este é o de maior duração e o que apresenta uma carga emocional mais dramática, alternando serenidade e desespero (especialmente o contraste entre os c. 107-108, Ex.17).



Ex.17: Mignone, *Estudo Nº5*, cc.107-108.

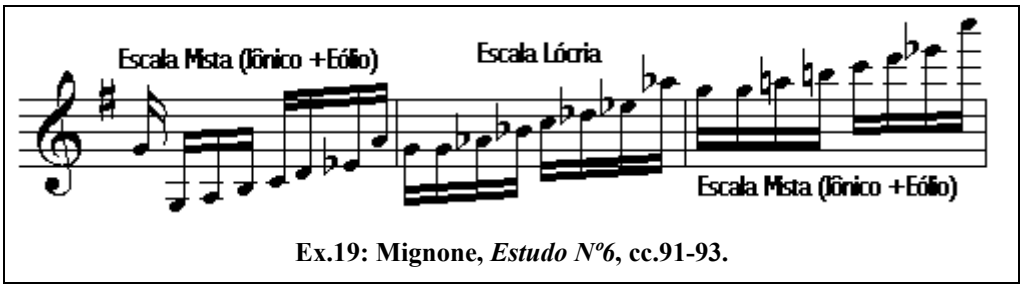
O *Estudo Nº6* é uma peça de esplêndido efeito violonístico, com alusão aos *tangos brasileiros* de Ernesto Nazareth[5]. É notável observar a maneira com que Mignone se apropriou do estilo nazarethiano, sem qualquer traço caricatural. Isso se deve à sua especial habilidade de absorver estilos de outros compositores, fato que, com a idade, se acentuou de maneira a fazer parte de seu próprio idioma musical. Por isso que, mesmo sem citá-lo diretamente, conseguimos ouvir Nazareth (Ex.18):

[5] O *tango brasileiro*, na verdade, é uma maneira sofisticada de se referir ao seu verdadeiro gênero: o *maxixe*. Por essa razão, Nazareth adotou o pseudônimo de *Renaud* para assinar o maxixe *Dengoso* e Mignone, o de *Chico Bororó* (ESTEPHAN, 2003, p.51).



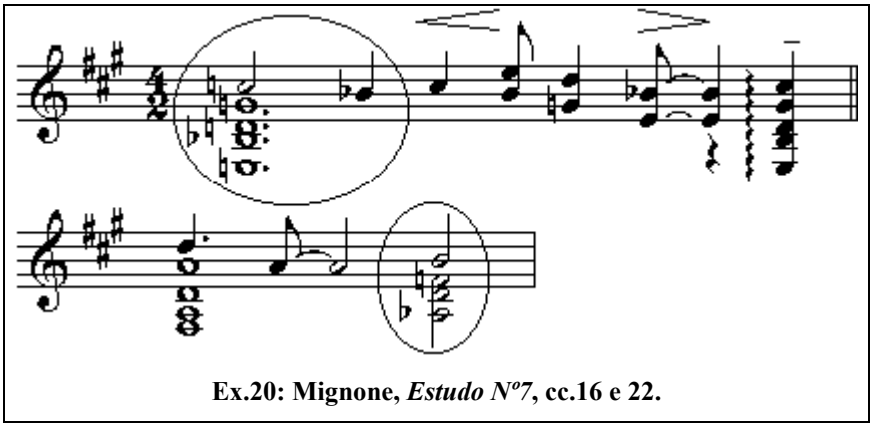
Ex.18: Mignone, *Estudo Nº6*, cc.56-58.

Além disso, há uma expressiva alternância modal na escala final desse *Estudo*, realçando o colorido na condução ao clímax (Ex.19):



Ex.19: Mignone, *Estudo Nº6*, cc.91-93.

O *Estudo Nº7* desvia-se das tonalidades básicas e introduz o tom de Fá sustenido menor. Conforme o subtítulo (*Cantiga de Ninar*, encontrado na versão BN e omitido na edição CL), trata-se de uma *berceuse*, mas não no padrão de leveza e ternura que nos é familiar. As harmonias utilizadas por Mignone são ásperas e dissonantes, com alguma influência da música de Richard Wagner, como podemos observar no uso do cromatismo melódico e os chamados Acordes Errantes (Cf. SCHOENBERG, 2001, p.364 et seq.) que aparecem nos c. 17 e 23 (Ex.20):



Ex.20: Mignone, *Estudo Nº7*, cc.16 e 22.

Parece, porém, que algo não combina entre o subtítulo e o caráter dessa peça: como uma *berceuse* pode ser tão sombria? A primeira seção até que transmite um clima de afetividade maternal, devido ao lirismo melódico, mas a segunda, em Fá menor (c.17 e seguintes), transforma o tema principal em um elemento remoto e introduz uma complexa harmonia, de ambientação mais carregada.

Basearemos nossa interpretação para esse *estudo* nos trabalhos de Carlos del Nero (1965), específico no que tange à temática do "folclore tenebroso", e de Gilberto Freyre (1996), cujo estudo sobre a formação da cultura brasileira nos oferece dados interessantes sobre esse aspecto em particular. A cantiga de ninar brasileira está associada ao ancestral hábito profilático-pedagógico dos pais e educadores de incutir o medo nas crianças, com o fito de protegê-las de influências malignas (superstições) e de orientá-las na educação e obediência às autoridades e membros mais velhos da comunidade.

Existem, dentro do folclore das culturas históricas de vários povos, variações de uma mesma personagem: o "bicho papão", que corresponde a um ser imaginário e generalizado entre todas elas, com fim moralizador ou pedagógico (FREYRE, 1996, p.128). Curioso é que o papão não se refere a nenhum animal ou monstro específico, mas ao medo inconsciente do bicho em geral, dissolvido em uma espécie de memória social,

> "síntese da ignorância do brasileiro tanto pela fauna como da flora de seu país. [...] No que há de vago no medo do 'bicho' se manifesta o fato de sermos ainda, em grande parte, um povo de integração incompleta no habitat tropical ou americano" (FREYRE, 1996, p.130-131).

Tal memória é reforçada pelo fato de que a criança brasileira possui uma instintividade menos contaminada pela educação racionalista, portanto mais ligada aos seres da floresta e seus bichos temíveis, de forma análoga ao sentimento da criança européia em relação ao lobo e ao urso.

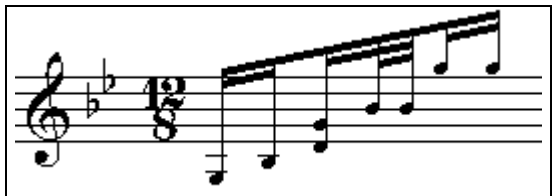
Ressaltamos, ainda, a fusão de duas correntes místico-protetoras: a portuguesa (exercida pelas tradições adquiridas pelos pais brancos) e a africana ou ameríndia (através das amas-de-leite negras, mães de criação e escravas). A proteção mística africana incorporou-se à cultura musical européia dos acalantos, sobretudo nas lendas e melodias trazidas pelos colonos brancos, aqui modificadas e adaptadas a uma nova realidade geográfica:

> "Novos medos trazidos da África, ou assimilados dos índios pelos colonos brancos e pelos negros, juntaram-se aos portugueses, da côca, do papão, do lobisomem; ao dos olharapos, da cocaloba, da farranca, da Maria-da-Manta, do trangomango, do homem-das-sete-dentaduras, das almas penadas. E o menino brasileiro dos tempos coloniais viu-se rodeado de maiores e mais terríveis mal-assombrados que todos os outros meninos do mundo (FREYRE, 1996, p.326-328).

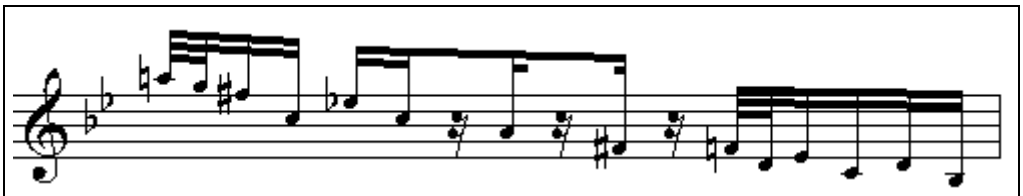
Por outro lado, é importante destacar o fato de que a criança, ao ouvir tais canções, não se atém à mensagem da letra da canção, focalizando sua atenção à afetividade da voz de quem a embala. E, talvez seja exagero afirmar que Mignone tivesse pleno conhecimento de

tal particularidade de nossa cultura. Mas o fato é que a peça em questão reflete exatamente o psicologismo da tradição acima descrita, que de certa forma já se encontra arraigada no inconsciente do povo brasileiro, sobretudo em sua fase de infância. Ao escrever uma "canção de ninar sem palavras", o compositor se valeu do recurso das harmonias ampliadas (reforçados pelo uso da região grave do instrumento), que potencializam seu caráter sinistro e tenebroso.

O *Estudo Nº8* apresenta dificuldades no que se refere à identificação de sua concepção. Diversos violonistas tentaram captar sua essência, através de sugestões as mais díspares: minueto, valsa etc. Mas tudo indica que se trata de uma homenagem ao país de origem do violão, a Espanha[6], pois seu padrão rítmico situa-se entre o *paso doble* hispânico[7] (Ex.21) e o *frevo* pernambucano[8] (Ex.22). Talvez em virtude do andamento bastante rápido solicitado na partitura e da escrita em semicolcheias, podemos associá-lo ao *frevo-ventania*.



Ex.21: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho do c.1.



Ex.22: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho do c.5.

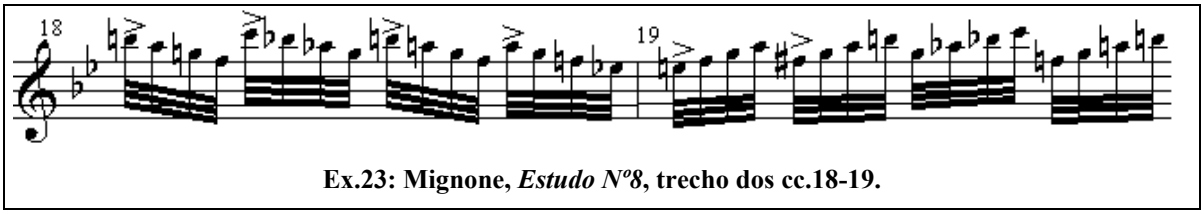
Além disso, percebemos outros elementos de música espanhola, como o uso recorrente de escalas (Ex.23), uma pequena frase que parece imitar os toques de trompetes típicos das touradas (Ex.24) e o emprego do modo *frígio* (Ex.25). Isso pode justificar a

[6] Mignone, além de ter residido na Espanha entre 1927 e 1928, apreciava o repertório violonístico espanhol. Barbosa Lima nos relatou, inclusive, que esteve com o compositor no dia de sua gravação dos *Estudos*, e este solicitou ao violonista que, em vez de tocar suas obras, executasse peças de Tárrega e Albéniz.

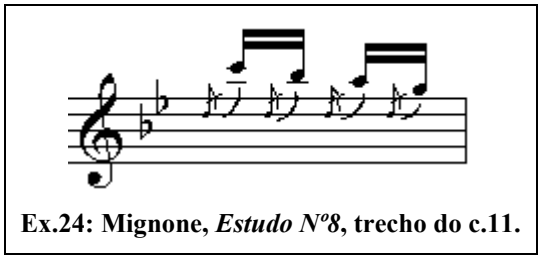
[7] "Música e dança, originárias da Espanha, em ritmo de marcha, mas não muito vibrantes. Alguns são simultaneamente cantados" (HOUAISS, 2001, p. 2142).

[8] Existe, efetivamente, uma influência da música espanhola (especialmente o *paso doble* das touradas e o *zapateado* flamenco) sobre o *frevo*, especialmente no que se refere aos arquétipos rítmicos. Além disso, havia em Pernambuco, no final do século XIX, o famoso "bloco do Espanha", que executava os dobrados ao estilo hispânico.

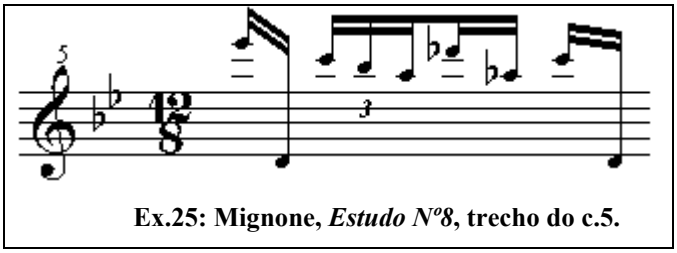
execução de alguns acordes no estilo rasgueado (Ex.26), a fim de ressaltar um espírito mais flamenco ao caráter geral da peça.



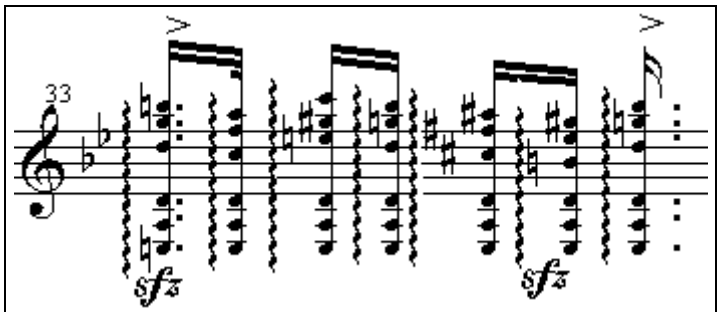
Ex.23: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho dos cc.18-19.



Ex.24: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho do c.11.



Ex.25: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho do c.5.

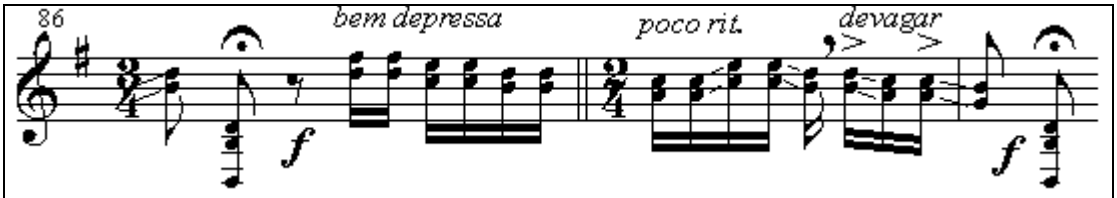


Ex.26: Mignone, *Estudo Nº8*, trecho do c.33.

O *Estudo Nº9* apresenta uma textura musical padronizada em arpejos, evidenciando a proposta da forma *estudo*. Esse padrão é entremeado por pequenas e recorrentes alterações de dedilhado, detalhes de grande importância que constituem um desafio à sua execução.

O tratamento harmônico é mais convencional e homogêneo, fixado no sistema tonal. Perto do final desse *Estudo*, há uma seção mais lenta (cc.73-93) contendo evocações de outro gênero regional: a moda de viola (que se caracteriza pelo estilo mais declamado, sem pulsação

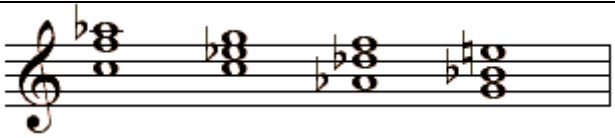
regular, em intervalos de terças ou sextas e em pequenas frases circulares, conforme verificamos no Ex.27).



Ex.27: Mignone, *Estudo Nº9*, cc.86-88.

O *Estudo Nº10* é o que apresenta maiores dificuldades de interpretação da série, devido a seu caráter mais abstrato. Sua ambientação geral sugere a delicadeza da música impressionista francesa, com dinâmicas reduzidas e textura sonora mais leve. A harmonização é complexa, com diversas ocorrências de acordes invertidos e alterados.

A seção intermediária nos lembra mais o arquétipo do gênero *prelúdio*, com uma harmonização descendente que remete o ouvinte a um clima nostálgico (Ex.28).



Ex.28: Mignone, *Estudo Nº10* - esquema harmônico dos cc.15-20.

De qualquer maneira, é difícil de se captar a essência desse *estudo*. Talvez pudéssemos inserí-lo na categoria de "música sem caráter", um termo bem-humorado inventado por Mignone, em alusão à personagem *Macunaíma*, de Mário de Andrade (MIGNONE, 1998).

O *Estudo Nº11* se apresenta como um tema com duas variações, moldado a partir de um ritmo de *barcarola* fúnebre[9]. O subtítulo *Spleen*, encontrado no manuscrito, reforça nossa interpretação de que se trata de uma peça de característica mórbida. A palavra é proveniente da literatura dos poetas românticos inspirados pelo *byronismo* de Alfred de Musset e Charles Baudelaire. *Spleen* era um dos termos favoritos do jargão romântico, originário da palavra inglesa que significa baço (órgão considerado a sede da melancolia), e cujo uso passou a ser

[9] Na verdade, poderíamos até considerar um pleonasmo a referência ao caráter fúnebre da *barcarola*, vez que esta já é tradicionalmente lúgubre.

sinônimo desse sentimento: pessimismo, ceticismo e irresistível tédio (ALCIDES, 2003, p. 47).

Entretanto, tal aborrecimento tem o cinismo típico da imaturidade: os jovens artistas românticos acreditavam ter vivido todas as paixões e os conflitos existenciais. A síntese desse tédio conduziu os poetas ao sentimento mórbido de insatisfação e desespero controlado. Musset descreve as origens deste estado de espírito como:

> um sentimento de inexprimível mal-estar [que] começou a fermentar em todos os corações jovens. Condenados à inércia pelos soberanos do mundo, entregues aos medíocres de toda a espécie, à ociosidade e ao enfado, os jovens [...] sentiam no fundo da alma um tédio insuportável (apud GONZAGA, 2003).

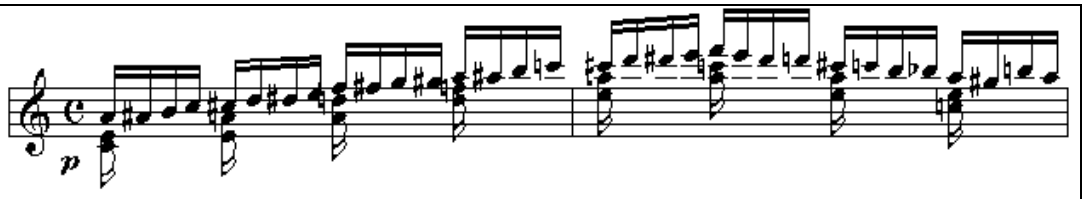
Chamado também de *enui*, *cynismo*, *malinconia* ou *mal-du-siècle*, foi matriz da melhor lírica. Tal sentimento era decorrente da insatisfação originada entre a realidade da vida e o que dela se idealizava, que os levava a posições regressivas tanto na relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado) como nas relações com o próprio "eu": abandono à solidão, ao sonho e ao devaneio (BOSI, 1997, p. 101).

Há, no entanto, uma diferença curiosa entre os poetas românticos brasileiros (Álvares de Azevedo, Castro Alves e Casimiro de Abreu, todos mortos prematuramente) e seus ídolos europeus: enquanto estes mergulharam no *spleen* devido ao progresso da civilização ocidental, nossos poetas-estudantes boêmios se entregavam ao mesmo sentimento devido ao tédio de viver no atraso de uma província privada de qualquer conforto urbano (sobretudo na cidade de São Paulo em meados do século XIX). Tal insatisfação gerou uma "válvula de escape" poética, levando-os às diversas formas de evasão da realidade. O conflito com a sociedade e a impotência diante do destino conduzia-os a uma existência doentia e artificial, desenganada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo. Uma das formas de escapismo consistia em "defender-se" com os mais variados "remédios" prescritos naquele tempo: vinho, aguardente, absinto, ópio, haxixe e afins. Mas a fuga da realidade se manifesta, sobretudo, através da fantasia: o poeta cria um universo imaginário, no qual encontra a esperança que a sociedade não pode proporcionar. O devaneio passa a ser uma resposta do artista às contradições do decadentismo burguês (ALCIDES, 2003, p. 47).

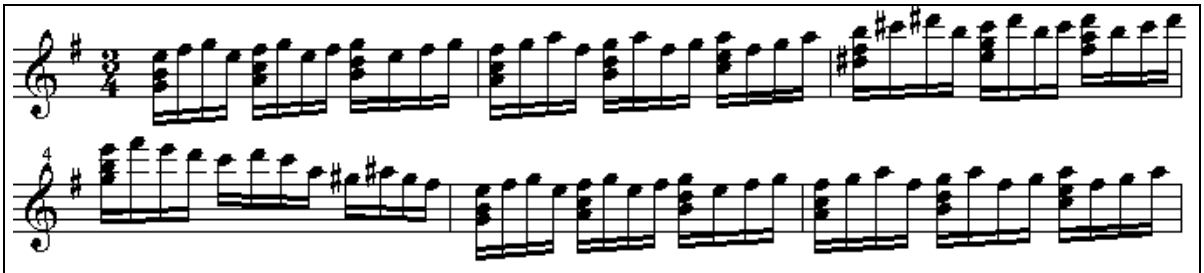
Mignone era um admirador contumaz de literatura e poesia (BARBOSA LIMA, 2003), e seu projeto poético musical nesse *estudo* encontra eco na poesia dos românticos imersos em *spleen*, termo que, aliás, ainda estava em uso durante a juventude do compositor. O uso dos timbres escuros do violão (*sul tasto*), o *rubato* e a expressão meditativa e fantasiosa

parecem ser os ingredientes necessários para expressar toda a gama de sentimentos mórbidos exigidos pelo "mal do século".

O *Estudo Nº12* assume o papel de *tour-de-force* da série. É possível que Mignone tenha pensado numa audaciosa transposição de uma complicada figuração pianística proveniente do *Estudo* Op.10, Nº2, de Chopin (Ex.29):



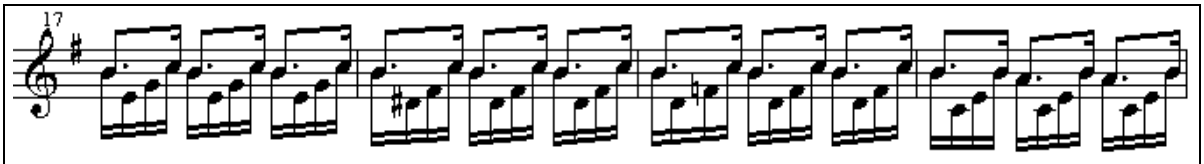
Ex.29: Chopin, *Estudo Op.10, Nº2*, cc.1-2.



Ex.30: Mignone, *Estudo Nº12*, cc.1-6.

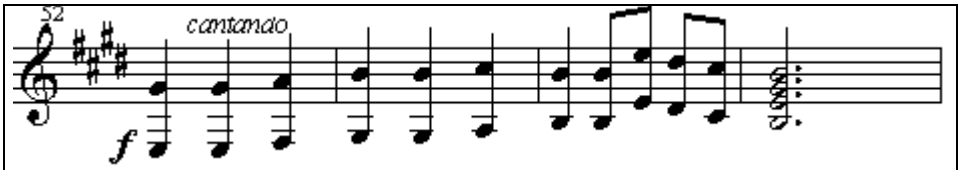
Seu fluxo intermitente, que sugere uma *toccatta*, possui ao mesmo tempo algo do requebrado característico dos arabescos flautísticos dos *chorinhos* (frases longas e ágeis, diatonismo e tessitura ampla).

Em meio a tamanho virtuosismo, Mignone abre espaço para o emergir de seu típico lirismo, em diversas passagens onde identificamos um despontar melódico (Ex.31).



Ex.31: Mignone, *Estudo Nº12*, cc.17-20.

A parte central desse *Estudo* apresenta um forte contraste devido à sua textura musical quase esquemática, cuja melodia em oitavas e décimas sugere as cantigas de roda do folclore brasileiro, sem, no entanto, reconhecermos nenhuma citação evidente (exceto uma remota alusão à canção *O cravo brigou com a rosa*) (Ex.32):



Ex.32: Mignone, *Estudo Nº12*, cc.52-55.

Mário de Andrade (1989, p.43), classifica três fases do nacionalismo, na qual a etapa final (o chamado "nacionalismo inconsciente", em que o compositor absorve plenamente a "alma brasileira" e não sente a necessidade de empregar literalmente os elementos folclóricos) parece representar bem o espírito dessa melodia. Tal singeleza representa um contraste radical em relação à seção A, que retorna para fechar a série em grande estilo.

Referências bibliográficas

ALCIDES, Sérgio. Uma capital ultra-romântica. *Nossa História*. Ano 1, n. 3, janeiro de 2004. p. 46-49.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo, Itatiaia, 1989.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1997.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia.* São Paulo: Brasiliense, 1980.

CONTIER, Arnaldo Dayara. *Chico Bororó Mignone.* In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 1998. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 267-289.

DEL NERO, Carlos. Acalantos e cantigas de um folclore tenebroso. In: *Revista do Arquivo Municipal*, Vol. CLXXI – Separata. São Paulo: Gráfica Municipal, 1965.

ESTEPHAN, Sérgio. Do batuque ao maxixe: considerações sobre a música brasileira. In: *Art Cultura*. Vol.5, Nº6, janeiro-junho 2003. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia. 2003. p.46-52.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala:* formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 31ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GONZAGA, S. *Literatura Brasileira.* Net, São Paulo, 2002. Seção Romantismo - Características. Disponível em: http://www.terra.com.br/literatura/romantismo/romantismo_7.htm. Acesso em 24 mai. 2003.

GUERCHFELD, Marcello. Uniformidade e Diversidade em Execução Musical. In: VIII Encontro anual da ANPPOM, 1995 – *Anais*. Disponível em: <http://www.musica.ufmg.br/anppom/anais/anais8/praintconmes3.htm> Acesso em: 30 nov. de 2003, 12:00.

MUDANÇA MUSICAL DO BABASSUÊ GRAVADO EM 1938 EM BELÉM DO PARÁ

Mário Lima Brasil
mario@unb.br

Resumo: Este trabalho estudou paralelamente as gravações da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938, concebida por Mário de Andrade, e as realizadas em 1998, ambas em Belém do Pará, objetivando avaliar mudanças musicais em doutrinas do Babassuê, ritual afro-brasileiro que se fundamenta na relação entre membros do culto e entidades sobrenaturais. As entidades têm origens africana ("santos" ou orixás) e brasileira ("cabocos"). O conjunto musical pesquisado é formado de solista, coro e instrumentos de percussão. O trabalho de campo acompanhou festividades, gravações, filmagens, entrevistas, aulas e sessões específicas de gravação. Dividiu-se o estudo paralelo nas abordagens estatística e estrutural. Analisou-se escala, modo, tom, forma, contorno melódico, cadência, tessitura, ritmo melódico, compasso, ritmo e tempo. Analisaram-se as várias formas de abordagem sobre as mudanças musicais, para saber que tipos de mudança ocorreram nas gravações. Comprovou-se que as mudanças ocorridas não se encaixaram em nenhuma das formas estudadas, e também se confirmou que no aspecto melódico as mudanças foram mais variações, com muitos elementos comuns entre as duas doutrinas. No aspecto rítmico (toque) aconteceu uma ruptura, com os membros mais antigos da comunidade se recusando a absorver os novos elementos trazidos do Maranhão. Verificaram-se indícios que sugerem a valorização de aspectos africanos nas doutrinas de 1998 pela necessidade de legitimação do ritual em si.

Nos estudos de música afro ou afro-brasileira notam-se duas abordagens: uma com estudos mais voltados ao elemento melódico da prioridade às estruturas horizontais; outra com estudos mais voltados para o elemento rítmico da prioridade às estruturas verticais.

Adotam a abordagem horizontal pesquisadores da primeira metade do século, como MERRIAN (1951), que analisa a música afro-brasileira na Bahia. Prioriza estudar as melodias e analisar seus parâmetros musicais. LOCKE e LACERDA[1], que em estudos de música africana destacam o estudo das texturas rítmicas priorizando a abordagem vertical.

Embora neste capítulo sejam vistos os elementos rítmicos dos toques, serão eles analisados seguindo a abordagem horizontal. Dar-se-á primazia à análise de elementos horizontais.

[1] op.cit (1982); op.cit (1990).

A base teórica desenvolveu-se a partir de observações da comunidade. Ouviu-se muito:

> Fulano é bom na "entrada". Num deixa sobrar nada. Vai direitim com o agogô até a "levada".

Os músicos percebem a diferença de duas estruturas: uma que entra logo depois do agogô, a "entrada" e vai até a "levada". Outra, "a levada" propriamente dita[2].

À "entrada" denominou-se "introdução do toque"; e à "levada" , "base do toque". Logo, introdução do toque é a parte do toque que vai até a base do toque. A base do toque é a parte do toque que se repete com mais freqüência[3]; a parte do toque que instrumentistas tocam quando se lhes pede informalmente para tocar determinado toque.

Escutava-se também:

> "Fulano tem uma "virada" gostosa. Meu santo sabe quando fulano tá tocando, só pela "virada".

"Viradas" são "variações" feitas por atabaques, na maioria dos casos, pouco depois que se fixa a base do toque.

Outro termo apreendido foi "fechada":

> "Quando tá tocando fulano, sicrano e beltrano, a entrada é certinha. E a "fechada"... égua! Num se ouve nada depois da "fechada".

A "fechada" a que o instrumentista se refere é a terminação. Normalmente, o pai-de-santo dá o sinal com a mão e todos param. Se os instrumentistas não estiverem atentos haverá sobras, que serão percebidas por membros da comunidade, notadamente por instrumentistas.

Pelos limites deste estudo, há apenas uma repetição da macroestrutura da doutrina. Os toques vão ser divididos em: base do toque, introdução do toque, e variação do toque.

---

[2] Ver volume II.
[3] Ver volume II.

Decidiu-se também utilizar na análise dos toques: pulsação, unidade de tempo, compasso, célula rítmica, ritmo, padrão rítmico e sonoridade.

Pulsação, unidade de tempo e compasso foram definidos ao se analisarem as melodias[4]. Observem-se os demais conceitos.

Sonoridade= colorido sonoro, timbre ou "altura dos atabaques"; a diferença de colorido sonoro dos tambores.

Muitos os sons que em sua sutileza podem produzir atabaques e outros instrumentos de percussão. Grafá-los seria complexo e fugiria ao estudo paralelo 1938/1998. Gravaram-se os sons que mais caracterizam cada toque. Transcreveu-se a essência de cada toque, limitando-se à transcrição do atabaque principal: rum.

As transcrições de tambores ou atabaques foram feitas de acordo com o som, para serem reproduzidas com a voz, forma de melhor assimilar os toques, aprender facilmente a tocar os instrumentos e ter certeza de que os sons em transcrição eram os sons fundamentais que caracterizavam cada toque. Pai Bassu fez a vocalização. Testada, funcionou perfeitamente. Ao se começar a vocalizar o toque, para que os instrumentistas o identificassem, a maioria o identificava.

1. Para sons fechados e mais graves, produzidos com a palma da mão, usou-se a cabeça de nota:

(∉) cantamos (tum)

2. Para sons abertos, produzidos com os dedos da mão, usou-se a cabeça de nota:

(|) cantamos (ta)

3. Para sons de apoio, pouco perceptíveis, produzidos com os dedos que tocam de leve o couro dos atabaques, usou-se a cabeça de nota:

(x) cantamos (ti)

Ritmo= os sons organizados no contínuo temporal; pode-se ter um ritmo de apenas um som, variando, por exemplo, da semicolcheia à mínima ou mais sons. Quando os sons estão organizados em metade de um compasso, tem-se a célula rítmica.

[4] Ver tópico 5.5 "Base teórica da análise das melodias".

Célula rítmica= organiza-se através de 3 elementos de contraste: acento, duração e sonoridade; esta organização é o padrão rítmico. (Fig.80)

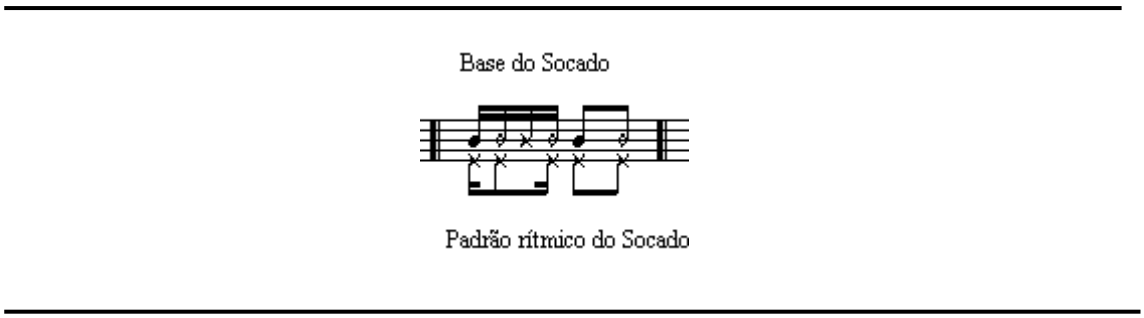


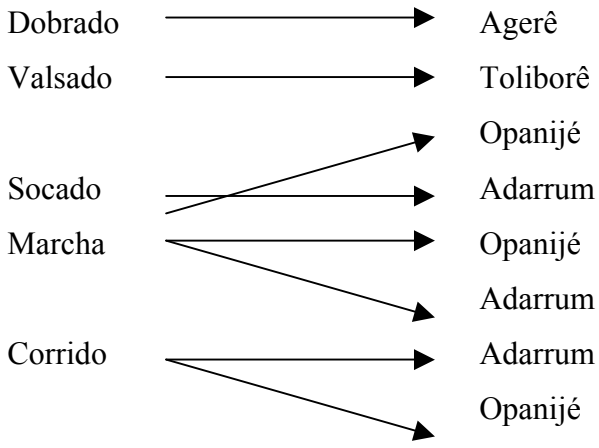
FIGURA 80 – Base e Padão rítmico do toque socado

Pulsação = semicolcheia; unidade de tempo = semínima; compasso = 2/4

células rítmicas = quatro semicolcheias e duas colcheias; ritmo = semicolcheia ou colcheia ; padrão rítmico = colcheia-semicolcheia-colcheia e colcheia-colcheia sonoridade – tum, ta e ti

Estudo dos toques das doutrinas

Quanto ao processo de mudança existem 2 tipos de toques: os que mudaram para um mesmo toque e aqueles que mudaram para 2 toques diferentes. Segundo a tabela de toques (vol. II) os grupamentos são:



Interessante notar que os toques de compasso compostos mudaram para 1 toque. Já os toques de compassos binários mudaram para outros 2 toques.

Dobrado - Agerê

O Dobrado, nome dado pela comunidade, é formado por colcheias e pausas de colcheias. Os tambores emitem 2 sons mais característicos: um deles percutido com a palma da mão (tum), e o outro percutido com os dedos (ta). Estes dois timbres se combinam e dão ao toque o timbre final.

1. Base do toque

A base do toque Dobrado começa por uma anacruse e termina nas duas primeiras colcheias do terceiro compasso. O som aberto (ta) acontece sempre na primeira colcheia do compasso, à exceção da anacruse, que varia de acordo com a frase. Os sons fechados (tum) acontecem sempre na segunda e terceira colcheias, dando um colorido diferente e modificando o acento, que passa a cair na segunda colcheia, gerando o seguinte padrão rítmico.(Fig.1)

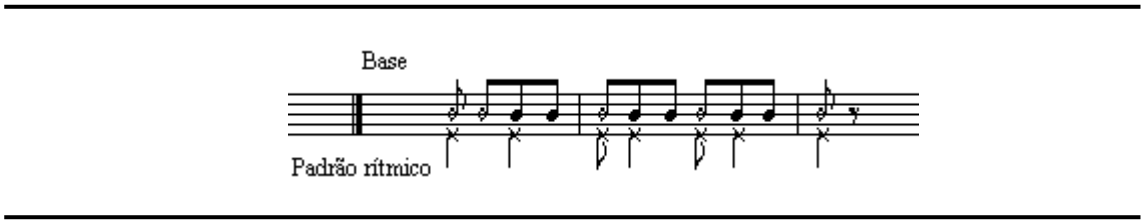


FIGURA 1 – Base e Padrão rítmico do toque Dobrado

Este padrão rítmico é uma variação do padrão rítmico ou "time line pattern" que KUBIK (1979, p. 13-22) aponta como padrão rítmico dos Yorubás.

2. Introdução do toque dobrado

A introdução do toque é a parte do toque que acontece antes da base do toque varia de doutrina para doutrina. Nas doutrinas analisadas foram encontradas diferentes estruturas de introdução. (Fig. 2)

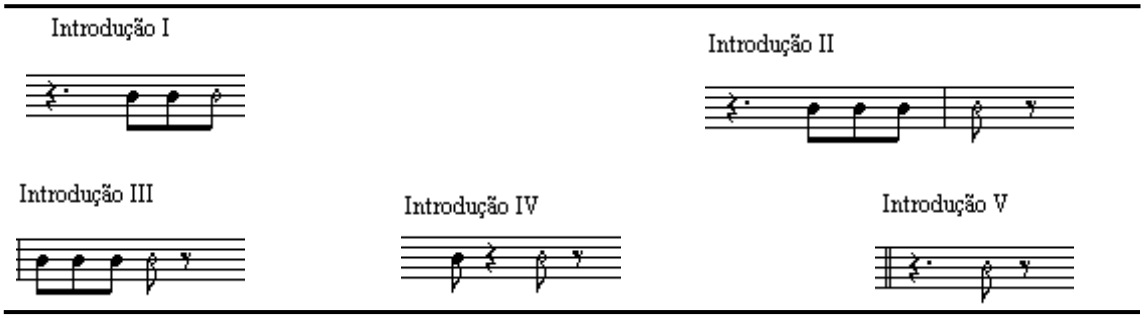


FIGURA 2 – Células rítmicas da introdução do toque Dobrado

3 dessas introduções acontecem no primeiro tempo do compasso; duas no segundo tempo. Como dito, estas introduções seguem a frase musical que está ligada diretamente à letra da doutrina. Tem a função de adequar a "base do toque" à microestrutura musical que coincide com o toque. Por isso acontecem em momentos diferentes da microestrutura musical inicial.

Por exemplo: na doutrina nº.1 de 1938 tem-se a introdução II, que se inicia no início da segunda microestrutura da doutrina. Devido a este compasso, percebe-se que a base do toque se adapta perfeitamente à segunda microestrutura; ou seja, a introdução adapta a base do toque à linha de acompanhamento que vem em seguida.

3. Variação

As variações acontecem depois da base do toque. As variações encontradas aqui são variações de repetição; ou seja, parte da base do toque se repete por número diferente de compassos, algumas vezes acompanhando a letra da doutrina: doutrinas nº.1, 2, 18 e 38; outras vezes se agregando à letra: doutrina nº.22. (Fig. 3)

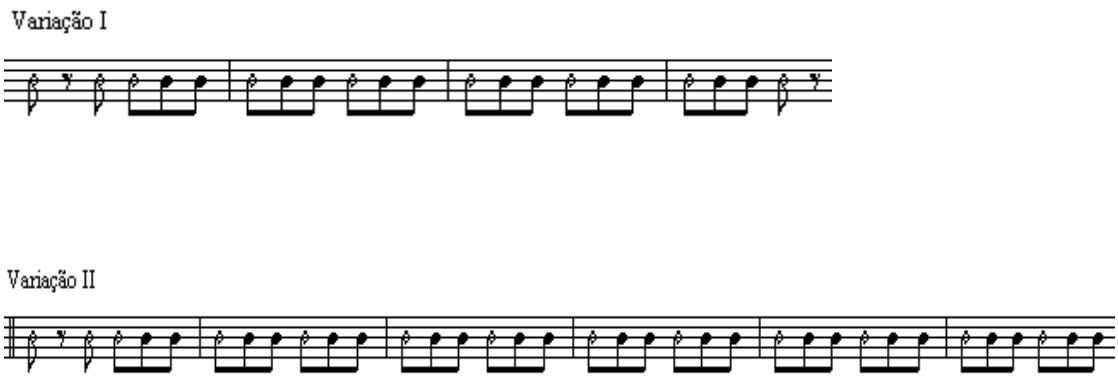


FIGURA 3 – Variações do toque Dobrado

A variação I acontece em 4 compassos; e a variação II, em 6 compassos; a base do toque tem apenas 2 compassos.

A variação II acontece para adequar a frase "O lh'um Kê kê re Flo ry flo fly o Lo o dô".

Percebe-se o tambor acompanhando o solo, tal qual encontrado em estilos de música mais europeus[5].

De todas as doutrinas deste toque Dobrado, a única que não segue um padrão de acompanhamento do solo é a doutrina nº.22 de 1938. O solo vem sendo acompanhado pelos instrumentos de percussão até o compasso 8. Deste compasso em diante, quando se inicia a variação II, esta noção de acompanhamento se perde e se tem uma forma de acompanhamento mais sutil, mais comum à música africana.

Assim, se a base do toque segue um padrão rítmico semelhante à dos yorubás[6], a estrutura interna das doutrinas deste toque, à exceção da doutrina nº.22 de 1938, segue mais o padrão da música européia, em que os instrumentos acompanham as partes solistas.

Estas características aparentemente conflitantes são próprias de um elemento em transição. Ver-se-á isto ao analisar as doutrinas do toque Dobrado de 1938, regravadas em 1998. No terreiro de pai Bassu, este toque Dobrado vai transformar-se no toque Agerê[7], deixando um nome brasileiro para adotar um nome africano.

O Agerê, nome dado pela comunidade, é formado por colcheias e pausas de colcheias. Os tambores emitem 3 sons mais característicos: um deles percutido com a palma da mão (tum), o outro percutido com os dedos (ta), e o terceiro percutido com os dedos em forma de apoio (ti). Estes 3 timbres se combinam e dão ao toque o timbre final.

No terreiro do Pai Bassu existem 3 qualidades de Agerê: Agerê I, Agerê II e Agerê III. O Agerê I e o II têm mesma estrutura rítmica; sendo o Agerê II um pouco mais rápido que o Agerê I. O Agerê III, além de mais rápido que o Agerê I e o II tem, devido a isso, ligeira mudança na estrutura rítmica.

4. Base do toque Agerê I e II

A base do toque do Agerê I e do II começa no primeiro tempo do compasso. É formada por 2 compassos de semínima e colcheias. O primeiro compasso, é formado pelo som aberto (ta), que acontece também na segunda colcheia do segundo compasso. Os sons fechados (tum) acontecem sempre na primeira colcheia do segundo compasso e nas três últimas colcheias do segundo compasso, gerando o seguinte padrão rítmico (Fig. 4).

---

[5] Vide doutrina no.1 de 1938, v. II.
[6] Este padrão vai estar presente também no Agogô da mesma doutrina de 1998. (v. II).
[7] Segundo pai Bassu, o nome vem do Nagô e significa lento(Entrevista de 28/10/1998).

Este padrão rítmico é uma variação do padrão rítmico que KUBIK (1976) aponta como sendo um padrão rítmico dos yorubás.

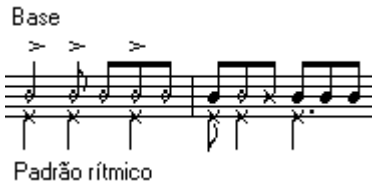


FIGURA 4 – Base e Padrão rítmico do toque Agerê

Apesar de o compasso ter-se mantido, tanto o Dobrado quanto o Agerê estão em 6/8. Os sons e o lugar onde são percutidos no tambor mudaram consideravelmente. Esta mudança provocou também mudança no padrão rítmico.

Em relação ao som percebe-se que no Agerê, gravado em 1998, aparece o (ti), novo som apenas apoiado, que não se ouve nas mesmas doutrinas de 1938. Se no Dobrado de 1938 se usava muito mais a palma da mão, com os sons mais fechados (tum), no Agerê de 1998 os sons abertos são mais utilizados, contrastados pelo uso do apoio, dando colorido ao toque.

Apesar de ambos serem variações dos padrões rítmicos, o uso de novas sonoridades e sons mais abertos provoca também modificações neste padrão.

As modificações se processaram de duas diferentes formas. Na primeira, devido ao deslocamento no Dobrado, a base do toque começa no segundo tempo do compasso, provocando deslocamento da semínima, compensado no fim do compasso. Já o Agerê gravado em 1998 começa no primeiro tempo do compasso.

A segunda modificação se dá no segundo compasso do toque; é uma mudança rítmica: a figura colcheia-semínima muda para semínima pontuada.

5. Introdução do toque Agerê

Nas doutrinas estudadas encontrou-se apenas uma forma de introdução. (Fig. 55)

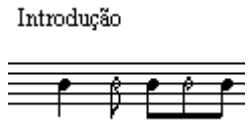


FIGURA 5 – Célula rítmica da introdução do toque Agerê

Nas mesmas doutrinas gravadas em 1938 foram encontradas várias diferentes

formas de introdução. Afirmou-se que estas introduções eram adaptações às microestruturas das doutrinas, formando com a parte cantada uma linha de acompanhamento.

O fato não acontece aqui porque não se tem, como nas doutrinas de 1938, uma linha européia de acompanhamento, não havendo necessidade de os instrumentos de percussão se adaptarem a frases e letras das doutrinas. O segundo e mais importante fato se deve à guia do Agogô. O Agogô, ou instrumento de Ogum, como nos disse o instrumentista que toca este instrumento:

> *"É o instrumento que sai na frente e que dá a linha do toque, indica qual o toque que deve ser tocado pra doutrina que o pai-de-santo entra cantando[8]".*

Isto possibilita que todas as entradas de tambores sejam bastante firmes e realizadas da mesma maneira. Mudam com o estilo de cada terreiro, mas no de pai Bassu foram sempre realizadas da mesma forma.

Embora estando no terreiro nas gravações de 1938, o Agogô não chegou a ser executado.

Se examinarmos a célula rítmica tocada pelo Agogô no toque Agerê, vamos ver que ela se aproxima muito mais do padrão rítmico descrito por KUBIK (1976). (Fig 6).

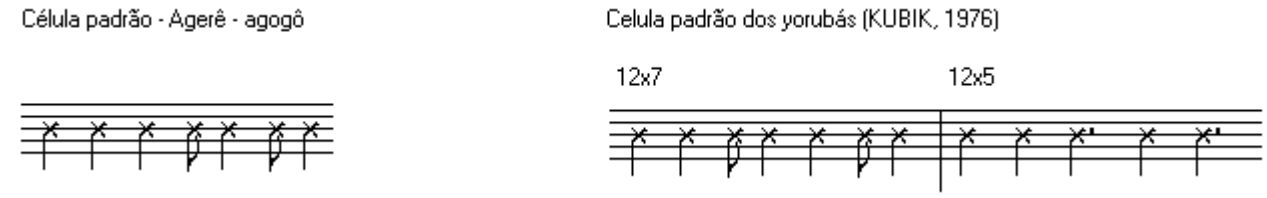


FIGURA 6 - Celula padrão do agogô no Agerê – Célula padrão dos yorubás (KUBIK, 1976).

Pela (Fig. 06) pode-se ver que se começarmos a célula padrão yorubana com a última nota, teremos a célula rítmica tocada pelo agogô[9].

[8] Tonikassy, ogã da casa do pai Bassu (Entrevista em 7/8/ 1998).
[9] A ausência do agogô na gravação de 1938 deixa uma lacuna neste trabalho, por outro lado nos mostra a perca da importância deste instrumento no terreiro do pai Satiro.

6. Variação

As variações acontecem depois da base do toque. As encontradas neste estudo são variações de sonoridade, rítmicas e do padrão rítmico[10].

A variação I acontece nas doutrinas 1, e 3 de 1998. É uma variação de sonoridade e rítmica. A sonoridade das notas se altera. No primeiro compasso, em vez de todas as notas abertas, há duas notas fechadas alternando-se com as abertas. No segundo compasso, as mudanças também acontecem alterando o colorido sonoro deste compasso. A nota aberta e o apoio são substituídos pela sonoridade fechada, alterando também o colorido sonoro deste compasso.

A variação rítmica acontece somente no primeiro compasso da variação I. Em lugar da semínima, existem duas colcheias.

Estas mudanças vão alterar o padrão rítmico desta variação em relação ao da base do toque. Tem-se com isso a colcheia–semínima do segundo compasso da base mudando para semínima pontuada na variação. (Fig. 7).

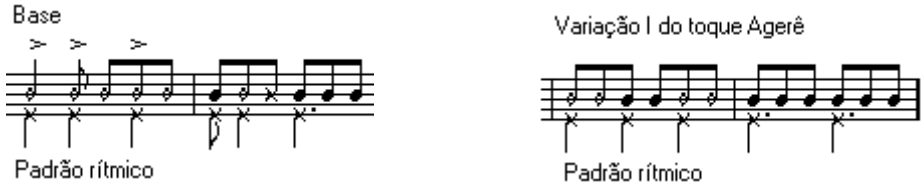


FIGURA 7: Variação I

A variação II é variação de sonoridade, rítmica e do padrão rítmico.

A sonoridade das notas se alteram. No primeiro compasso, em vez de todas as notas abertas. Há 3 notas fechadas alternando-se com as notas abertas. No segundo compasso as mudanças também acontecem alterando o colorido sonoro deste compasso. A sonoridade de apoio é substituída pela sonoridade aberta, alterando, além do colorido sonoro deste compasso, o padrão rítmico do mesmo. A variação rítmica acontece somente no primeiro

[10] Variações de sonoridade acontecem na sonoridade da nota: mudanças que acontecem nos sons abertos (ta), fechados (tum) ou de apoio (ti). Variações rítmicas acontecem nas figuras do ritmo: uma colcheia passa a ser tocada como duas semicolcheias. Variações do padrão rítmico são determinadas pelas mudanças de sonoridade e de acentos.

compasso da variação II. Em lugar da semínima têm-se duas colcheias; e no lugar da colcheia, duas semicolcheias. Ocorre diminuição no valor das notas musicais.

A variação do padrão rítmico acontece no segundo compasso desta variação, onde aparece uma das figuras características da base do toque Dobrado de 1938: a colcheia seguida da semínima. (Fig. 8).

A diferença de padrão rítmico se mantém no toque das doutrinas do Dobrado gravado em 1938 e do Agerê gravado em 1998.

No Agerê já não se encontra aquela linha de acompanhamento vista no Dobrado. Os instrumentos seguem outro padrão de acompanhamento. A tendência é mantida inclusive por variações e mudanças de posição dos 2 compassos da base do toque, que deslocam os acentos em relação às letras e à melodia do canto.

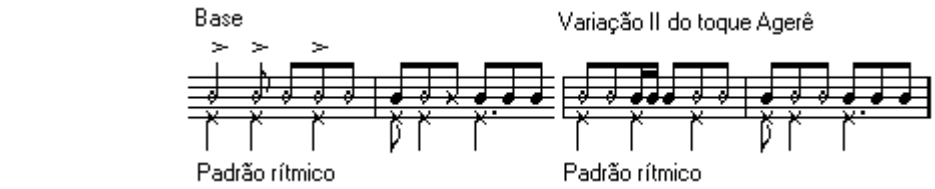


FIGURA 8: Variação II

Do toque Dobrado para o Agerê manteve-se o compasso 6/8, a pulsação que nos 2 toques corresponde à colcheia e à mesma unidade de tempo, no caso, a semínima pontuada. A mudança fundamental foi no som dos tambores, com o aparecimento do som de apoio (ti), o deslocamento em relação à melodia e à letra da doutrina, que faz com que um toque seja anacrústico e outro tético. Pode-se dizer que este toque se manteve parcialmente.

Referências bibliográficas

KUBIK, Gerrard. Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil. *Estudos de Antropologia Cultural*, 10, Lisboa, 1979.

_____. Stability and Change in African Tradition. *The World of Music*. 28(1): 44-69, 1986.

LACERDA, Marcos Branda. Textura Instrumental na África Ocidental: a Peça Agbadza. *Revista Música*, ECA/US, 1: 18-28, 1990.

MERRIAN, Alan, P. *The Anthrpoogy of Music*. Northwester: Northwester University Press, 1964.

_____. The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation. *American Anthropologist*, 57: 28-34.

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

Jean Joubert F. Mendes
jean_jobert@hotmail.com

Resumo: Manter a tradição de uma manifestação que se preserva a séculos, pode significar o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência que negociem os processos de transformação da cultura sem descaracterizar os elementos tradicionais dessa manifestação. Com base em uma pesquisa bibliográfica e trabalho de campo, esse trabalho buscou observar os meios criados pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG, para a manutenção de seus valores musicais em meio às diversas transformações decorrentes dos efeitos da contemporaneidade. Os Catopês fazem parte do Congado, que por sua vez, é uma das mais ricas manifestações afro-brasileiras. Com devoção aos santos católicos, esse grupo insere a música em um contexto religioso num processo de rememoração às coroações dos Reis Africanos. Com um estudo sistemático que envolveu várias entrevistas e uma observação participante, foi possível concluir que essa manifestação mantém uma escala de valores capaz de absorver ou repelir os elementos externos ao grupo. Através dessa escala o grupo negocia as mudanças julgando o quanto essa mutação é importante para a sustentação de determinados valores tradicionais. Observamos também que as estratégias de negociação, onde se permite a mudança para preservar a tradição, são formas elaboradas de tratamento das relações sociais que envolvem a significação e resignificação dos valores culturais pelos integrantes desse grupo, agregando as visões particulares a uma idéia de opinião conjunta.

Introdução

Os eventos de transformação acelerada da sociedade como conseqüência do fenômeno da modernidade têm afetado as dinâmicas culturais, levando as manifestações tradicionais a criarem novas formas de produção e manutenção de seus valores. Neste sentido, este trabalho busca observar os meios criados pelo Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG, para tratar seus valores musicais e simbólicos em meio às diversas transformações decorrentes da contemporaneidade.

Os Catopês fazem parte de uma cultura afro-brasileira conhecida como Congado. O Congado é caracterizado, 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. O ritual congadeiro, em Minas Gerais, acontece durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino

Espírito Santo. Nesse Estado, "os rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, constituem uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira" (LUCAS, 2002, p. 17).

Em Montes Claros – norte de Minas Gerais – o Congado faz parte da paisagem cultural da região. Os grupos, segundo pesquisa realizada de 2002 a 2004 (MENDES, 2004b), a mais de um século ritualizam festejos em homenagem aos seus santos católicos. Os grupos presenciaram a chegada da energia elétrica, do automóvel, do telefone e, sobretudo, das favelas, que levam boa parte da população pobre para regiões periféricas, distantes do "centro social". Esse afastamento – que não é só o físico - tende a fragmentar "o elemento tradicional" que é alimentado pela "constância" do "seu universo" (MENDES, 2004b).

Em Montes Claros, o projeto desenvolvimentista, incluindo o alargamento da cidade e o projeto de crescimento econômico, que produziu a criação de um parque industrial com dezenas de empresas, alcançou a periferia e consequentemente os grupos de Congado que nela se instalam. Na análise de Pereira (2000), "do ponto de vista social, o Congado constitui uma experiência de comunidades menos favorecidas, situadas em áreas rurais e periferias de centros urbanos" (PEREIRA, 2000, p. 26).

Além do crescimento urbano, as políticas de capitação de recursos e préstimos para a região investem atualmente no turismo local que visa colocar em voga, principalmente, os valores culturais e naturais da região. Essas transformações locais unidas a uma tendência social global da fragmentação dos valores tradicionais em busca do 'novo' têm influenciado substancialmente a performance musical dos grupos congadeiros em Montes Claros. A vida urbana tende a desaproximar as pessoas, contribuindo com a instalação da impessoalidade, característica das aglomerações humanas de maior porte. Isso contribui para que uma cultura como a dos Catopês se retraia, tentando se (re)adaptar às novas identidades da população.

Giddens considera que "a transformação da tradição nos dias atuais está estreitamente relacionada às transformações da natureza. Tradições costumavam ser, e de fato o eram, 'paisagens' relativamente fixas estruturando a atividade social" (GIDDENS, 1994, p. 12). Fenômeno de transformação social com características semelhantes ao de Montes Claros pode ser observado no estudo de Turino (1990), onde o autor relata que a comunidade de Conima no Peru se via prestes a desaparecer devido aos processos de transformação da comunidade camponesa em uma sociedade de consumo capitalista. Devido às novas condições e restrições impostas pelo sistema, os músicos realizadores da *Fiesta de La Cruz* permitiram a participação de pessoas de outras comunidades na performance ritual, o que antes não era permitido. O autor enfatiza que nessa condição "uma performance com um

grupo musical misto é melhor do que não haver nenhuma performance" (TURINO, 1990, p. 21)

Muitos estudos têm discutido as transformações sociais decorrentes da contemporaneidade. A busca de um entendimento dos processos de transformação tem levado a análises que buscam, assim como na etnomusicologia, uma estrutura capaz de ser transposta para várias situações afim de tornarmos visíveis, e porque não, previsíveis, o delinear dos efeitos dessas transformações.

No discurso que tenta situar as culturas tradicionais em meio a uma profusão de acontecimentos, vemos lutas antagônicas entre forças e interesses, em sua maioria, divergentes, tentando justificar a mudança ou permanência de elementos entendidos como tradicionais. Tal afirmativa é endossada por Pereira e Gomes (2000), considerando que "estamos diante da *tradição-nostálgica* que – tal como a modernidade – permite ao sujeito construir um modelo daquilo que deve ser preservado ou que precisa ser impulsionado pela mudança" (PEREIRA e GOMES, 2000, p. 51, grifos do autor). No Terno de Catopês do Mestre João Farias, essa questão, porém, demanda maior reflexão, uma vez que, movido pelas transformações sociais, ele é levado a acompanhar as mudanças para se legitimar frente à sociedade. Giddens (1994) acredita que se antes as tradições tinham suas próprias verdades – "uma verdade ritual defendida como correta por aquele que nela crê" (GIDDENS, 1994, p. 12) – , numa sociedade globalizante e culturalmente cosmopolita elas são levadas a *se explicar*. O autor enfatiza que a defesa de um fundamentalismo pode ser uma recusa ao processo dialógico entre manifestação e sociedade. Nesse sentido, Mestre João Farias e seu Terno de Catopês têm uma grande preocupação com a imagem do grupo frente à sociedade. O grupo desfila pelas ruas durante os ensaios e festejos, e dessa forma são prestigiados, mas também são analisados pelo público que os acompanha. Sendo assim, uma das estratégias é manter o vigor, o "*status*", do Terno frente à sociedade. O fato de não sair à rua para uma performance com pouca gente, por exemplo, representa não mostrar fraqueza, não sugerir aos olhos da sociedade que o Terno está *caído*[1]. Essa ação revela um sistema de defesa, em geral, das culturas tradicionais que, para se manterem vivas, necessitam da confiança da sociedade, que acompanha a manifestação. Para uma cultura que defende a sobrevivência de valores que se "mantêm", apesar dos atropelos dos anos, da intolerância e das transformações, estar forte é um sinal profético de vida longa (MENDES, 2004b). Até mesmo porque uma reação externa, de crédito ou descrédito, vinda da sociedade, pode provocar transformações internas

1 A expressão *caído* é muito usada entre os Catopês para denotar algo que está fraco, desestruturado.

e criar expectativas positivas, ou desfazer o entusiasmo daqueles membros que não estabeleceram ainda, vínculos de compromisso com o Terno. Essa necessidade de uma maior visibilidade do grupo na cidade, provocou alterações importantes na estrutura musical do Terno.

Durante a *Festa de Agosto*, período dos festejos dos grupos de Congado de Montes Claros, a presença de grupos de outras cidades, como o Moçambique dos Arturos de Contagem - MG, tem servido para mensurar o "poder de fogo" musical dos Ternos montesclarenses. Os Ternos da cidade sentem a necessidade de introduzir mudanças na sua instrumentação para não se sentirem desmerecidos musicalmente. Mestre João Farias se mostra consciente dos acontecimentos mediante a presença desses outros grupos. Ele observa as transformações ocorridas nos instrumentos – como a inserção dos industrializados e o aumento do número de caixas que de uma, passaram a ser três - como algo que é diferente do tradicional. O Terno de Catopês do Mestre João Farias é formado por cerca de quarenta pessoas e seus instrumentos são a *caixa*, o *chama*[2], o *tamborim*, o *pandeiro* e o *chocalho*. Apesar das alterações, a princípio, ameaçarem a tradição, Mestre João Farias reconhece a necessidade de acompanhar a *evolução*[3] dos outros grupos:

> *" Teve umas mudança como diz... que eles fala mudança radical né. Que mudança de instrumento tá tudo mudado. Depois que veio esses Terno de fora aqui, que caixa passou a ser caixa de tarraxa*[4]*. A caixa era uma caixa. Se tivesse cem outros instrumento, a caixa era uma. Mas uma só que é o certo, que quando ele [Mestre Zanza]*[5] *pegou o Terno dele, lá também era uma caixa só [...]. Ele [Mestre Zanza] achou melhor subir mais o tom [o volume] né. Os outro Terno de fora trouxe pra gente uma harmonia muito apertada. Quando os outro Terno de fora chega perto do nosso, se os Terno nosso num rebolar, some"*[6]. (MESTRE JOÃO FARIAS, 29/06/2003)[7].

Ainda para demonstrar como ocorrem as alterações na busca de uma unidade em

---

2 Instrumento membranofônico, de madeira, na forma quadrada característico dos Catopês de Montes Claros.

3 Mestre João proferiu essa expressão várias vezes em nossas conversas para justificar os processos de mudanças ocorridos no Terno.

4 Segundo Mestre João Farias, os instrumentos do Terno eram todos de Madeira. Com o tempo as caixas passaram a ser de metal.

5 Mestre Zanza é Mestre de outro Terno de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros. Ele é também o presidente da Associação dos Catopês Marujos e Caboclinhos de Montes Claros e um dos interlocutores do Congado junto à secretaria de cultura da cidade.

6 Mestre João se refere aqui à grande profusão sonora dos grupos convidados. Para se ter uma idéia, Lucas (2002), traz as dimensões das caixas do Arturos – nosso exemplo citado – onde uma de suas caixas (elas são em número de três) mede 54 cm de diâmetro por 60 cm de comprimento. A caixa dos Catopês do Mestre João Farias tem medidas médias de 25cm de diâmetro por 45 cm de comprimento.

7 Para melhor identificação das falas dos informantes em relação às outras citações, optamos por colocá-las entre aspas e em itálico.

relação aos outros grupos, Mestre João relembrou um pedido de Mestre Zanza para que ele mudasse sua bandeira, uma vez que ele [Mestre Zanza] já havia feito as alterações:

> - Mestre Zanza, segundo Mestre João Farias: *Zanza Falou: Oh João, cê faz uma mudançazinha aí pra compor senão fica até sem ritmo pra mim.*
> - Mestre João farias: *E ficava mesmo, cê já pensou ter uma pessoa desarrumada no meio de uma arrumação? Eu fui e criei minha bandeira mais ou meno igual a dele lá.* (MESTRE JOÃO FARIAS, 29/06/2003).

Dessa forma, é possível compreender que acompanhar a "*evolução"* dos outros grupos é uma estratégia para se manter "*arrumado"* e impor o respeito do Terno frente aos outros. Assim, podemos dizer que a possibilidade de mudança está diretamente ligada à valorização da manifestação. Esta compatibilidade aos outros grupos, principalmente os de fora, é um meio de equalizar as mudanças propiciando a manutenção dos valores e do respeito do grupo frente à sociedade. Se a alteração trouxer respeito e consideração para o grupo, ela terá mais chances de ser implantada, principalmente numa linha comparativa, onde a concorrência mantém os grupos num mesmo nível de mudança e impede que uns se sintam menos valorizados em relação aos outros.

Segundo os integrantes do Terno, na década de noventa, baseado ainda na observação de outros grupos de Congado que visitavam a cidade durante os festejos e traziam entre os instrumentos o chocalho, o grupo optou pela inserção desse instrumento na sua estrutura musical. Essa mudança, porém, demandou maior atenção quanto à reação da sociedade e do próprio grupo em relação à novidade. O próprio Mestre parece ter tido receio quanto ao novo instrumento: "*nós não tinha esse negócio de chocalho. Era muito simples"* (MESTRE JOÃO FARIAS, 29/06/2003). De alguma forma a presença de um novo instrumento no grupo – apesar de ser bem difundido nas tradições africanas[8] e afro-brasileiras – representou uma inovação no sentido de inserir algo novo, roupagem nova, timbre novo, complexidade, segundo o Mestre, ou provocar uma "interferência" na estrutura rítmica. O fato de ser de metal, industrializado, é outro complicador porque sugere a inserção de tecnologia (do moderno). Elementos como, o novo, o inovador e o moderno encontram, em geral, resistência nos meios de culturas tradicionais, porém no Terno – apesar das ressalvas – o

chocalho foi introduzido e se *encaixou* na estrutura musical, o que tornou sua nova sonoridade aceitável, e tem propiciado o seu enraizamento dentro desse grupo.

Situações envolvendo a absorção de um elemento novo em uma cultura musical foram observadas por Nettl. Segundo o autor "uma cultura musical pode definir como "novo" e consequentemente estranho algum material não relacionado ao pensamento ou conteúdo musical já existente"[9] (Nettl, 1983, p. 48, tradução nossa). Para Nettl, o novo elemento não é inserido com valor igual aos outros, a menos que a cultura possa fazer uso do seu significado. Dessa forma, entendemos que o chocalho vem ganhando significado e passa a ser parte da estrutura musical do Terno do Mestre João.

Essa aceitação da presença do chocalho no Terno é observada na declaração de Zé Farias: "*antigamente nós não tinha chocalho, mas depois que colocou não dá mais pra tirar"* (ZÉ FARIAS, 16/08/2003). Essa mesma aprovação foi constatada junto à sociedade que não pressionou o grupo para a retirada do novo instrumento.

Para exemplificar acontecimentos como esse Nettl (2002) cunhou o conceito que chamou de "energia musical", significando "uma constante dentro da qual as mudanças e recorrências de estilo, repertório, tecnologia e de aspectos dos componentes sociais da música são manipuladas por uma sociedade, afim de acomodar as necessidades tanto de mudança quanto de continuidade" (NETTL, 2002, p. 04).

Na tentativa de manter seus valores tradicionais outras estratégias de negociação são desenvolvidas pelo Terno do Mestre João Farias. O Mestre é enfático ao afirmar que antigamente os Catopês viviam com recursos próprios sem interferências de empresas ou da Secretaria de Cultura da cidade. Cada integrante do grupo comprava sua roupa e preparava seu instrumento. Assim, participar do grupo significava uma ação comunitária e o envolvido cultivava responsabilidades porque era um desejo pessoal estar ali. Além disso, Brandão citado por Gomes e Pereira (2000) acredita que "quem tem menos poder e tem menos recursos tem somente o próprio ritual" (BRANDÃO apud GOMES e PEREIRA, 2000, p. 239). Desta forma a participação e permanência no Terno se configurava como uma prova de devoção aos santos e amor à tradição.

Mestre João Farias diz que atualmente ele tem que fornecer as vestimentas para os participantes, sobretudo os mais novos, como estratégia de adesão ao Terno, caso contrário, o grupo terá menor número de interessados em participar. Com essa mudança de postura da

---

8 Ver: (Lucas, 2002, p. 93).

9 "A musical culture may define as 'new' and therefore extraneous any material not related to musical thought, or musical content, already extant".

sociedade, os grupos foram obrigados a buscar outros recursos financeiros para se manterem durante os festejos. Atualmente a prefeitura repassa dinheiro aos grupos para a confecção das roupas e manutenção dos instrumentos. Segundo Ferretti (1990) a inserção de recursos financeiros de empresas e instituições governamentais "tende a desarticular os produtores e as formas de produção tradicionais, que nem sempre voltam a funcionar quando é retirado o apoio externo" (FERRETTI, 1990, p. 77). De fato, os recursos, quase sempre precários, incentivaram um ciclo vicioso de dependência dos participantes, sem precedentes quanto ao futuro dessa manifestação. Mestre João relatou que houveram casos em que integrantes propuseram um pagamento em dinheiro ou em alimento em troca de sua participação no Terno.

Há ainda um outro problema. A partir desses investimentos, as instituições públicas de cultura e os poderes políticos vêm impondo as transformações no ritual congadeiro segundo os critérios das tendências econômicas desenvolvimentistas. Esses segmentos têm agido por apropriação, entendendo as manifestações tradicionais como integrantes do corpo cultural da região e, por isso, as utilizam como elemento de barganha nas ações de promoção da cultura e do local.

Essas transformações têm gerado variantes que incidem sobre as manifestações tradicionais transformando seu contexto e indicando trajetórias imprevisíveis. É reforçada aí a fragmentação das identidades discutida por Hall (2001), onde, na falta de uma referência social estável, o sujeito se vê deslocado, o que demanda novas formas de relação capazes de fazê-lo se posicionar frente às transformações.

A partir dos nossos estudos (MENDES 2004a, 2004b) e de Queiroz (2002, 2003), foi possível perceber que a manifestação congadeira de Montes Claros-MG tem sido afetada por essas transformações contemporâneas. É bem sabido, como indicam Pereira e Gomes (2000), que a atividade e a mudança estão na base do conceito de tradição e que a tradição não deve ser tomada com uma visão fixista e sim como a "metade de uma dialética em evolução – sendo a outra parte o imperativo da mudança" (ACHEBE apud PEREIRA E GOMES, 2000, p.43).

Porém, alguns teóricos da modernidade (GIDDENS 1991, 1994; HALL, 1992, 2001; entre outros) apontam que nunca antes houve um fenômeno de mudança tão acelerado. Nesses termos, os processos de transformação têm atropelado as formas até então conhecidas de mudança gerando incerteza e instabilidade nas manifestações tradicionais. Os valores estruturais musicais e simbólicos do Congado de Montes Claros, suscetíveis às alterações sociais têm, então, ganhado novas configurações e se adaptando às tendências impostas pela

sociedade que a comporta. Com o conceito de reinterpretação de Merriam (1964), como o processo pelo qual velhos significados são inteirados a novos elementos ou pelo qual novos valores de mudança cultural dão significado a velhas formas, reforçou-se a idéia de que manter a tradição de uma manifestação que se preserva a séculos, pode significar o desenvolvimento de estratégias de sobrevivência que negociem os processos de transformação da cultura sem descaracterizar os elementos tradicionais dessa manifestação.

No Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias, o domínio desses processos de negociação tem significado a estruturação e manutenção da identidade musical, e o fortalecimento de sua manifestação.

Conclusão

A partir dos dados históricos que nos foi possível levantar nessa pesquisa, pudemos perceber que as diferentes épocas, com seus distintos aspectos socio-econômicos, tecnológicos e demais elementos culturais, influenciaram e influenciam a performance e o próprio significado social do Terno do Mestre João Farias. Chagas (2001), afirma que "a modernidade é caracterizada pela rapidez das transformações e pelas *descontinuidades"* (CHAGAS, 2001, p. 75). Dessa forma, num caminho de retas opostas, os mecanismos construídos para a sustentação dos valores essenciais para a tradição esbarram na velocidade dos processos de transformação desencadeados pelas circunstâncias atuais da contemporaneidade. Diante das inúmeras dificuldades impostas pelo tempo, o Terno de Catopês do Mestre João Farias chega ao século XXI com expressividade, entusiasmo e resistência, elementos refletidos pela sua música, que atravessa gerações modificando-se, incorporando novos elementos e valores, mas mantendo-se como fonte da identidade congadeira. A música, na trajetória histórico-cultural desse Terno de Catopês, se mostrou presente dando vida, forma e sentido ao ritual, que utiliza a expressão musical como caminho para o contato divino com Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo.

Sendo o Mestre congadeiro o principal interlocutor de sua manifestação, os valores tradicionais defendidos por ele compõem uma linha discursiva determinante na formação dos valores – social e musical - de seu grupo, uma vez que essa dinâmica acarreta "[...] uma espécie de negociação consciente ou não do discurso de identidade, dependendo do sentido do *próprio* em relação a algum *outro*" (BÉHAGUE, 1999, p. 53). Assim, esse estado contínuo de mensuração entre grupos para (re)elaboração e manutenção dos seus valores, verificando a

atividade das transformações no contexto congadeiro, propicia uma tradição andando em conjunto e em alerta quanto aos acontecimentos importantes referentes à sua manifestação.

O desenvolvimento de estratégias de sobrevivência garantindo a manutenção do Terno de Catopês do Mestre João Farias demonstra a necessidade contemporânea de uma constante dialógica entre manifestação e sociedade e o aguçamento da percepção dos seus atores quanto às transformações dos tempos atuais.

Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. A etnomusicologia Latino-Americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática. *Anais do 2º Simpósio Latino –Americano de Musicologia*. Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 41-69

CHAGAS, Patricia de Santana Pinho. *Em busca da Mama África:* identidade africana, cultura negra e política branca na Bahia. 2001. 319 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

FERRETTI, Mundicarmo. Cultura popular: preservação e mudança. In: REILY, S. A; DOULA, S. M. (Org.). *Do folclore à cultura popular*. Encontro de Pesquisadores nas Ciências Sociais. Anais...São Paulo: Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 1990. p. 75-84.

GIDDENS, Anthony. *Admirável Mundo Novo:* o novo contexto da política. Cadernos do CRH., Salvador, n.21. p.9-28, jul./dez.1994.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras:* os Arturos. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós Modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 5. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

_____. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

HALL, Stuart; Gieben B. (Org.). *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1992.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

MENDES, Jean Joubert F. "Escuta o tum e faz tum, tum": a aprendizagem musical/cultural na formação identitária em um Terno de Congado de Montes Claros-MG. *Anais...* XIII encontro Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM, Rio de Janeiro, 2004a.

_____**.** *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros - MG***.** 257 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música/ Etnomusicologia, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004b.

MESTRE JOÃO FARIAS (João Farias), entrevistado pelo autor em 29 de jun. 2003. Gravação em 1 fita de áudio.

NETTL, Bruno. *O Estudo Comparativo da Mudança Musical:* estudos de caso de quatro culturas. Conferência realizada no I Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusiclogia - ABET, Recife, 2002.

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

PEREIRA, Edimilson de Almeida. *A ingoma e o rosário:* ritos religiosos e festas do Congado mostram como a população negra de uma pequena comunidade de Minas Gerais percorre um caminho entre a assimilação e a delimitação, na busca da identidade. Inter Nationes 2000, descobertas 1500-2000. Brasil, 2000. p. 26-27.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; GOMES, Núbia Pereira de Magalhães. Inumeráveis cabeças: tradições afro-brasileiras e horizontes da contemporaneidade. In: FONSECA, Maria Nazaré Soares. *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*. Salvador, v. 4, 2002. p. 130-139.

_____. Música e religiosidade no Congado: relações entre o sagrado e profano no ritual congadeiro. *Poiesis – Revista do departamento de filosofia - Unimontes*. Montes Claros, v.3, 2003. p. 70-82.

TURINO, Tomas. Estrutura, Contexto e etnografia musical. Trad. Maria Elizabeth Lucas. *Horizontes Antropológicos*, Revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da UFRGS, Porto Alegre, Ano 1, n.1, p. 13-28, 1999.

ZÉ FARIAS (José Soares de Farias), entrevistado pelo autor em 16 de ago. 2003. Gravação em 1 fita de áudio.

MÚSICA DE CANDOMBLÉ: UMA LINGUAGEM RITUAL

Ângelo Nonato Natale Cardoso
angelonnc@yahoo.com.br

Resumo: Candomblé é um termo genérico utilizado para denominar algumas das religiões afro-brasileiras. Entre essas religiões se encontra o candomblé de ketu, também conhecido como nagô. Vários são os autores que destacam a importância e freqüência da música nessa crença. Na religião nagô, a música adquire uma funcionalidade e a mesma relevância dos outros elementos que constituem o culto. É este aspecto dessa religião – a música – o foco deste artigo. O presente trabalho se divide em duas partes. Na primeira, por conseqüência da diversidade cultural, o evento sonoro denominado "música" é apresentado como um fenômeno polimorfo. Ou seja, por ser um reflexo da cultura em que está inserida, a música assume várias conformações ao longo do tempo e espaço. A segunda parte procura responder "o que é música de candomblé". No candomblé, os eventos sonoros assumem várias configurações, tanto sonoras quanto contextuais. Através de uma pesquisa de campo que analisa as diferentes formas e momentos em que a música se apresenta neste culto, o presente trabalho encontra um elemento comum nas suas várias manifestações: a comunicação. Na música de candomblé o esquema clássico da comunicação está presente, pois sempre há um emissor, um receptor e uma mensagem a ser entendida.

1. Apresentação[1]

Vários são os estudos que abordam as religiões afro-brasileiras[2]. Mas são relativamente poucas as pesquisas que focalizam as características e funções da música nessas religiões. O presente artigo tem como objetivo esclarecer qual o papel da música em uma dessas religiões: o candomblé de ketu, também conhecido como candomblé nagô. Porém, antes de adentrar no assunto principal, este estudo apresenta, sucintamente, dois pontos: a música como fenômeno plural, e a manifestação musical vista além do evento sonoro. Após estes dois tópicos, este artigo prossegue na sua meta principal: responder *o que é música de candomblé.*

[1] Aproveito o espaço para expressar meus sinceros agradecimentos ao alabê Edvaldo Araújo, ao ebomi Hamilton Borges e a equedi Gláucia.

[2] Mais informações sobre as diferentes religiões afro-brasileiras, ver Béhague (1999) e Bastide (1971).

2. Introdução: "música não é... música são..."[3]

Produto de uma cultura, o fenômeno musical assume diversas formas ao longo do tempo e do espaço. Seja em relação às configurações sonoras ou no que diz respeito aos elementos que o compõem, o fazer musical não possui um arquétipo único, universal. Em grande parte, a diversidade musical encontra seu paralelo e razão naquilo que a produz: a diversidade cultural. Como observa Bruno Nettl, em uma resposta *geral* para explicar a multiplicidade musical, "[...] uma sociedade desenvolve sua música de acordo com o caráter de seu sistema social"[4] (1997, p. 11). Ou seja, em algum sentido, a música é o reflexo de sua cultura. Nettl, por exemplo, mostra que um conjunto típico de música clássica indiana tem uma hierarquia bem definida, assim como o sistema de castas da linha Hindu. Neste estilo, o solista vocal é o mais prestigiado, musicalmente e socialmente, o próximo é o percussionista, depois o violinista seguido por um segundo percussionista, e, finalmente, um instrumentista de sopro (1997, p. 11). Já os pigmeus do Gabão e de Camarões mantêm uma forma de relação baseada no igualitarismo. Por causa de suas vidas nômades, a propriedade de mercadorias é mínima, e um sistema hierárquico de liderança não existe. Conseqüentemente, cantar coletivamente é considerado muito mais importante do que canções individuais, e características musicais que tendem a evitar solos e privilegiar o conjunto, tais como ostinatos, roquetos e *interlock*, são partes constantes de sua música. (TURINO, 1997, p. 169-172).

Mas a variabilidade do fenômeno musical vai além do domínio *sonoro*. O significado ou função atribuídos aos elementos que constituem o fazer musical também estão subordinados ao contexto que o produz. Um mesmo evento sonoro efetuado em contextos distintos, considerado igual na perspectiva acústica, será diferente em virtude dos aspectos *conceituais*. Também a percepção e o procedimento diante do fenômeno serão diversos. Ou seja, o significado dirigido ao som afetará diretamente as formas *comportamentais*, não apenas daquele que o produz, mas também de quem está diante dele.

Na medida em que os elementos formadores do evento musical, sejam *sonoros*, *conceituais* ou *comportamentais*, são fatores variáveis, a possibilidade de uma definição unívoca de música se torna inviável. Cada acepção levantada a partir de um exemplo musical encontrará exceções quando comparado a outro. Assim sendo, uma definição que tenciona

---

[3] Frase proferida pelo etnomusicólogo Manuel Veiga em aula inaugural, na Universidade Federal da Bahia, no dia 09/07/2002.

[4] "[…] a society develops its music in accordance with the character of its social system."

evitar ambigüidades não deve buscar "o que é música", mas "o que é aquela música", porque, como observa Jean Molino, "*não há, pois, uma música, mas músicas*" (1975, p.114).

2.1. Visões tridimensionais vs etnocentrismo

Visto que, quando falamos de música como fenômeno global, o mais coerente é utilizar o vocábulo no plural, a recíproca é verdadeira em relação à teoria da música. Cada manifestação musical apresenta um conjunto de regras aplicadas em sua prática. Portanto, há tantas teorias quanto há músicas.

Essas teorias não estão latentes. Elas se obscurecem pela falta de familiaridade com seus sistemas. Porém, as teorias são públicas enquanto eventos manifestos. O corpo teórico de uma manifestação musical se mostra através de sua performance. Desta forma, quanto maior a convivência com um sistema musical, maior a condição de reconhecimento dos elementos envolvidos na sua produção e na sua lógica. Nesta perspectiva, a teoria não é ocultada *per se*, mas pela visão de quem está diante dela.

Entretanto, a familiaridade com o som de um gênero musical não implica, necessariamente, no seu entendimento. Para se tornar íntimo de uma manifestação musical, não basta conhecer sua organização sonora. O que denominamos música, não pode ser reduzido ao evento sonoro. A visão da música transcendendo o som leva Molino a afirmar que "não há *a* música, mas um fato musical total. Este fato musical é um fato social total" (1975, p. 114). Para ele, o fenômeno musical "não pode ser corretamente definido ou descrito sem que se tenha em conta o seu triplo modo de existência, como objeto arbitrariamente isolado, como objeto produzido e como objeto percebido" (1975, p. 112). Com outras palavras, Jean-Jacques Nattiez afirma: "a essência de um trabalho musical é, de uma vez, sua gênese, sua organização, e a maneira como ele é percebido"[5] (1990, p. ix).

Esta abordagem tridimensional da música encontra um modelo ternário semelhante na etnomusicologia, o modelo de Alan Merriam: som, comportamento e conceito. Para Merriam,

> O produto musical é inseparável do comportamento que o produz; o comportamento, por sua vez, pode apenas em teoria ser distinguido dos conceitos subjacentes a ele; e todos estão atados por meio do entendimento do produto enquanto conceito. [...] Se não entendemos um não podemos

[5] "The essence of a musical work is at once its genesis, its organization, and the way it is perceived".

> entender corretamente os outros; se falharmos em tomar conhecimento das partes, então o todo está irreparavelmente perdido."[6] (1978, p. 35)

A visão ternária, sugerida pelos três autores diminui a possibilidade de uma abordagem etnocêntrica da música. O pensamento metafórico faz parte dos artifícios cognoscitivos de todo ser humano. Portanto, pensar o diferente tomando como base os modelos de sua vivência é, a princípio, natural. Seja em objetos, gestos ou organizações sonoras, procuramos elementos análogos à nossa experiência. Todavia, quando estes são observados não na sua dimensão absoluta, mas no contexto em que eles se realizam, a eles vão ser incorporados novos significados. Essa re-significação permite que o diferente seja pensado em seus próprios valores, sentidos e modelos. A transferência contextual do objeto, gesto ou organização sonora, não exclui a semelhança enquanto elemento isolado, mas acrescenta a diferença enquanto elemento produzido e percebido.

O aditamento da diferença conduz à relativização dos componentes da manifestação musical. Com o acréscimo dessa diferença, o etnomusicólogo pode interpretar o fato musical coerentemente. Uma interpretação deve focalizar a inter-relação das circunstâncias que acompanham um fato, pois o essencial não é apenas a reconstituição do fato, mas a reconstituição do sistema de significados que estão incorporados nele.

Contudo, se é possível observar o evento sonoro e os seus meios de produção por via direta, o acesso ao conceito que o produz e a forma como ele é percebido só se dá indiretamente. Não podemos afirmar de maneira incisiva como alguém apreende uma organização sonora. Porém, podemos, observando o comportamento das pessoas, interpretar a sua percepção e a significação de seus atos. A percepção do ser humano é idiossincrásica, mas ele está inserido em uma cultura, o que faz com que seu comportamento, em certa medida, seja recorrente. Por meio de exemplos de comportamentos modelados do indivíduo, podemos interpretar sua percepção e os conceitos que ele tem em relação à manifestação musical.

Através dessa interpretação, peculiaridades se apresentarão em cada fato musical. Componentes tidos como irrelevantes em um gênero musical podem ser considerados relevantes em outro. Tudo será relativizado conforme a composição e o inter-relacionamento regular das partes integrantes do som, do comportamento e do conceito de um fato musical.

---

[6] "The music product is inseparable from the behavior that produces it; the behavior in turn can only in theory be distinguished from the concepts that underlie it; and all are tied together through the learning feedback from product to concept. […] If we do not understand one we cannot properly understand the others; if we fail to take cognizance of the parts, then the whole is irretrievably lost."

Por intermédio dessa interpretação panorâmica, a probabilidade de um entendimento do que é "aquela música", sem desvios etnocêntricos, se torna maior.

3. Música de candomblé: dificuldades de uma definição

Na medida em que o fenômeno musical pode assumir formas múltiplas em todos os seus aspectos, ao dirigir a atenção para um único local e época, o conceito diminui seu âmbito passando a ter menos variáveis. Por conseguinte, o enfoque em um gênero musical, seu entendimento, e a busca de uma definição satisfatória do que seria este gênero, provavelmente, se torna possível. No caso da música de candomblé, possível, mas não menos problemática. A música desta religião não apresenta apenas um conjunto de características, tanto no que diz respeito ao evento sonoro, quanto no que se refere aos seus meios de produção.

Ao tomarmos os meios de produção musical dentro do candomblé para uma conceituação, nos deparamos com dois dilemas: definir o que é musical e a inconstância de seus componentes. Em algumas de suas manifestações, a música nagô está intimamente relacionada com elementos não sonoros. Esses elementos, como é o caso da dança, se encontram tão intricados com o evento sonoro, que uma separação entre ambos resultaria na amputação do fato musical[7]. No entanto, não podemos tomar a dança como parâmetro para uma definição, pois ela não integra todos os momentos musicais. Angela Lühning, por exemplo, divide as cantigas de candomblé em dois grandes grupos: as cantigas dançadas e as não dançadas. (1990, p. 83-84). Também, o conjunto instrumental[8] do candomblé, e os cantos não são componentes onipresentes. Os toques[9], quando empregados para iniciar o ritual são realizados sem canto; e, como mostra José Flávio Pessoa de Barros, "o canto sem instrumentos de acompanhamento rítmico é o lugar das preces (adura), das louvações (orikis), das saudações (ibas) e dos encantamentos (ofós)" (2000, p. 56). Uma vez que a participação destes não se faz em todos os momentos, não é possível tomá-los como referência para uma definição.

---

[7] Mais informações sobre a relação da música com a dança, no candomblé, ver Cardoso, 2001.

[8] Basicamente, pode-se dizer que o conjunto instrumental, no candomblé, é formado por três atabaques e um agogô. Os atabaques possuem nomes e tamanhos distintos: o maior é o rum, o médio é o rumpi e o menor é o lé. O agogô também é conhecido como gã. Mais informações sobre os instrumentos no candomblé, ver Lody e Sá (1989).

[9] A música procedente do grupo instrumental do candomblé é denominada, pelos próprios adeptos, de toques.

Tomando como indicativo o significado das performances musicais no candomblé, a dificuldade de uma definição se transfere da inconstância para a polissemia. Aos cantos e aos toques são atribuídas funções e significados múltiplos. Os cantos podem saudar, ofender, invocar, prescrever uma ação, etc. O mesmo acontece com o uso dos toques. Podem invocar divindades, saudar, convocar, ordenar movimentos da dança ou, ao contrário, responder a determinados gestos coreográficos.

Diferente de outras músicas religiosas, a música de candomblé vai além da louvação às deidades. Dependendo de seu conteúdo, seus sons podem ser direcionados aos músicos, aos dançarinos, a dignitários, a pessoas não desejadas e às divindades. Outra vez, é a variabilidade de uma determinada característica que problematiza um referencial para o entendimento da música nagô. Neste caso, a variabilidade reside para quem a música é direcionada.

Nessa multiplicidade de características encontramos a dificuldade de uma depreensão do que é música de candomblé. Para entendê-la, é necessário reconhecer toda a amálgama em que ela está envolvida. Apenas conhecendo suas formas múltiplas podemos encontrar algo comum e, destarte, chegar a um entendimento do que é essa música.

3.1. Uma linguagem ritual

Apesar das variabilidades mencionadas, há um denominador comum em todas as manifestações da música de candomblé: a *função comunicativa*. Inserida no ritual ketu, ela adquire a mesma função que qualquer linguagem. Ela se torna *um meio sistemático de transmitir mensagens através de signos sonoros convencionados*. Em outras palavras, *música de candomblé é, em qualquer forma que esta se apresente, uma linguagem ritual*; uma forma de comunicação.

A acepção em que os termos comunicação e linguagem são utilizados, neste trabalho, tem como base a interlocução. Neste sentido, os fatores fundamentais da comunicação lingüística, segundo Jakobson, estão presentes: o emissor, o receptor, o tema da mensagem e um código (1997, p. 19). Deste modo, a música de candomblé é um processo que envolve a transmissão e a recepção de mensagens entre um emissor e um receptor; neste processo, as informações transmitidas são codificadas na fonte e decodificadas no destino, através de organizações sonoras convencionadas.

Pode-se dizer que outras músicas religiosas também têm na comunicação o seu princípio, tendo no fiel o emissor, na música a mensagem, e na divindade o receptor. Entretanto, a música de candomblé vai além. Sua emissão pode ser direcionada a outros além

das divindades e, por vezes, se estabelece um diálogo entre receptor e emissor. O papel da música não se restringe apenas à emissão, sua condição também pode ser a de recepção. Em outras palavras, a música de candomblé, através de suas organizações sonoras, tanto envia mensagens que são respondidas com determinados estímulos, quanto responde a determinados estímulos com organizações sonoras.

Assumindo a música de candomblé como uma linguagem, entende-se que entre aqueles que estão inseridos em seu universo ritual, é desejado que a música exceda fins estéticos. Cada execução sonora é uma mensagem cujo conteúdo se espera ser conhecido. Para ter acesso a esta mensagem, a música nagô se apresenta ao fiel como um dos elementos fundamentais de qualquer comunicação: *um conjunto de códigos*.

3.1.1. Os códigos

Umberto Eco define código como "...uma estrutura elaborada sob forma de modelo e postulada como regra subjacente a uma série de mensagens concretas e individuais que a ela se adequam e só em relação a ela se tornam comunicativas" (1997, p. 39-40). Tomemos um fato para exemplificar a definição de Eco.

Era uma tarde de domingo, quando cheguei no candomblé. Vários caboclos[10], incorporados[11], já estavam presentes. O "samba-de-caboclo"[12] soava nos atabaques. Um a um, os caboclos entravam no centro da roda, próxima dos atabaques. Alguns puxavam uma cantiga; outros apenas queriam sambar. Vez ou outra, um caboclo jogava sua barriga de encontro à barriga de alguém. Este, sambando, tomava o lugar daquele que dançava. A cena se repetiu várias vezes, até que uma linda mulata, de nome Gláucia, recebeu a umbigada. Ela, sem hesitar, entrou na roda, requebrando. Quando Gláucia já se encontrava no centro do círculo, um homem – o ebomi[13] Hamilton Borges – lançou sua carteira ao chão, próximo de seus sapateios. Ela, sem interromper o rebolado, caminhou até que a carteira ficasse entre seus

---

[10] Antigamente havia uma religião denominada "candomblé de caboclo". Com o tempo, essa religião deixou de existir autonomamente. Hoje em dia, em algumas casas de candomblé de ketu e candomblés de angola são realizadas festas/rituais relacionadas a esta religião. Nestas festas, intituladas "candomblés de caboclo", as entidades cultuadas são chamadas de caboclos. Diferente das divindades cultuadas no candomblé de ketu, que são considerados tendo origem africana, os caboclos são entidades de nacionalidade brasileira. Mais informações sobre candomblé de caboclo, ver Garcia (2001).

[11] A incorporação mencionada se refere ao fenômeno da possessão. De maneira geral, a possessão é uma característica das religiões afro-brasileiras. Nelas, acredita-se que o corpo do ser humano é possuído por uma entidade imaterial. Quando isto ocorre, a personalidade, ali presente, não é mais a do dono do corpo, mas a do ser que o possuiu.

[12] Um dos toques característicos destas festas.

[13] Ebomi significa "irmão mais velho". É uma designação dada a um filho-de-santo que já cumpriu sua obrigação (dever ritual) de 7 anos e, por assim dizer, atingiu sua "maioridade".

pés. Seus requebros continuaram, agora, sobre a carteira. Um outro homem se aproximou da mulata e pegou a carteira do primeiro. Diante daquela ação, as feições da mulher tencionaram. A reação de Hamilton foi imediata. Dirigindo-se aquele que pegou sua carteira, cantou em voz alta:

> "Camarada eu também sou do mar,
> camarada eu também sou do mar.
> Segura o remo da sua canoa,
> Não deixe o seu barco afundar.
> Lê-Lê, né cumigo não,
> Lê-Lê, né cumigo não."

O "alvo" do canto fez menção de devolver a carteira para seu dono. Este acenou negativamente e apontou para os pés da dançarina. O segundo rapaz, conformado, lançou a carteira aos pés da mulata. Ela voltou a exibir uma face descontraída e prosseguiu com seus molejos e requebros.

Os significados daqueles gestos iam além de minha compreensão. Já para os três protagonistas, ocorreu um diálogo: mensagens foram enviadas e recebidas; emissor e receptor trocavam de papel; o primeiro enviava a mensagem por intermédio de códigos e o segundo, através de um conhecimento prévio, as decodificava e reagia conforme suas intenções. Eu sabia que algo acontecia, mas o que era transmitido com gestos e música, apenas quem tinham acesso ao significado dos códigos entendia claramente. Somente quem conhecia as "estruturas elaboradas sob forma de modelo" percebia os significados conexos a tudo aquilo. A comunicação só se efetuou no que diz respeito àqueles que conheciam "as regras subjacentes às mensagens".

Posteriormente, obtive acesso aos significados dos acontecimentos ocorridos. Tentarei traduzi-los, mesmo acreditando que a beleza da fonte original se perderá. A umbigada dada pelos caboclos pode ser traduzida como um "convite". Gláucia, recebendo a umbigada e se dirigindo para o centro da roda, consentiu ao convite. Hamilton Borges, lançando sua carteira aos pés de Gláucia, dizia que alguém zelava por ela. A dançarina não rejeitando o gesto do ebomi, demonstrava concordância. Ignorando o aviso, exposto através da atitude de Hamilton, a ação do segundo rapaz foi interpretada como uma ofensa. Ao pegar a carteira, ele declarava um interesse na dançarina, e ignorava o compromisso, assumido gestualmente, entre o dono da carteira e a dançarina. A reação veio por meio de um aviso sonoro. Segundo a interpretação de Hamilton, "*camarada eu também sou do mar*" pode ser entendido como "eu também sou do candomblé, eu também conheço mistérios"; "*segura o remo da sua canoa,*

não deixe o seu barco afundar" é uma mensagem para que o rapaz tomasse cuidado por onde ele "navegava"; e finalmente, "*lê-lê, né cumigo não*", é uma expressão idiomática, de Salvador, que significa "eu não me responsabilizo". O segundo rapaz, compreendendo a mensagem se retrata, querendo devolver a carteira ao dono. Este, porém, recusa e aponta para os pés da mulata, querendo dizer que ele colocasse a carteira onde havia tirado. Ele atendeu ao ebomi, e tudo voltou ao normal.

Enfim, as organizações sonoras da música nagô devem ser entendidas como códigos e os significados vinculados a estes devem ser tomados como mensagens. A visão da música como um código, cria uma correspondência de um significado com uma configuração sonora. Isto é, é esperado pelos adeptos dessa religião que sua música seja equivalente à fala de seu emissor.

3.1.2 Os Emissores

Assumindo que, no candomblé, música é sempre portadora de uma mensagem, há, principalmente, dois responsáveis pela sua emissão: o alabê e a iatebexê. O alabê é um cargo masculino dado ao responsável pelos atabaques. Iatebexê é um título feminino, que possibilita à pessoa dar início às cantigas. Ambos os cargos são dados apenas àqueles que possuem grande conhecimento. Como a aprendizagem, no candomblé, é efetuada paulatinamente, somente quem está há muito tempo nesta religião recebe essas denominações.

Mas a entoação da música não se limita a estes dois. É usual o alabê incumbir outro ogã[14] de puxar as cantigas. Não se deve esquecer que o estilo dominante é o responsorial. Conseqüentemente, o coro, ao responder o solista, se coloca na posição de emissor. Também é comum pessoas, conhecidas no terreiro, serem convidadas ou se oferecerem para cantar.

A confiabilidade nestas pessoas se faz necessária, porque se espera que uma mensagem seja transmitida. Se a música for executada de uma maneira ininteligível, a mensagem não será reconhecida. A conseqüência disso pode ser vista quando um músico é censurado ou substituído após a sua performance. Há casos em que a performance é interrompida. O próprio orixá[15], incorporado, pode repreender o músico. Uma vez que a divindade não reconhece, por exemplo, os sons vindos do atabaque, ela cessa sua dança. Também pode acontecer do músico não seguir os gestos do orixá e, novamente, ele interromperá sua performance. Outra forma de admoestação, que reforça a função

[14] Título dado a um membro do terreiro, do sexo masculino. Entre as várias atribuições dadas ao ogã encontra-se a de músico.
[15] Nome dado às divindades cultuadas no candomblé. Também é comum chamá-las de santo.

comunicativa da música, é o "sotaque". Sotaques são cantigas que, através de seu texto, expressam uma crítica velada. Quando uma pessoa puxa uma cantiga em um momento inadequado[16], ou a canta de maneira errada, essa gafe pode ocasionar em uma reprimenda, vinda na forma de sotaque.

No candomblé, a música sempre cumpre uma função comunicativa. Há sempre uma mensagem. E essa linguagem está ao alcance de todos porque, no contexto ritual nagô, todo aquele que utiliza a música envia uma mensagem.

3.1.3. Os Receptores

Na religião nagô, as mensagens são direcionadas, na maioria, para as divindades. Estas, tanto existem como entidades invisíveis, como podem se tornar, por assim dizer, visíveis, através da possessão. Em ambas existências, os orixás estão passíveis à recepção das mensagens. Em grande medida, os santos nagôs receberão mensagens referentes às suas características. Por exemplo, Ogum, orixá que abre os caminhos, receberá uma mensagem quando um fiel necessitar tomar novos rumos; Obaluaiê, orixá das doenças, será convocado em assuntos envoltos com saúde[17]. Mas os orixás podem ser convocados em situações além de suas peculiaridades. No candomblé há a crença de que cada ser humano tem um orixá como pai. Este deus será convocado a auxiliar seu filho nos assuntos mais diversos.

Um exemplo que demonstra como a música pode ser direcionada aos músicos do candomblé, é o chamado que se faz quando o ritual público está para começar. Antes do ritual, ou no intervalo que se faz no decorrer destas festas, os músicos se dispersam. É comum que um dos ogãs vá ao atabaque tocar uma estrutura bem específica. Este toque corresponde a uma convocação, e assim que é executado os ogãs do terreiro se dirigem para os atabaques.

O toribalé é outro exemplo de uma comunicação instrumental. Destituído de qualquer acompanhamento vocal, este toque corresponde a uma saudação e a um anúncio. Quando executado, ele anuncia que alguém importante está entrando no barracão e, ao mesmo tempo, saúda a sua chegada. Geralmente o toribalé é tocado para pessoas importantes da casa. Contudo, fiéis de outros terreiros, ou pessoas não iniciadas, mas que são estimadas na casa, podem ser saudadas e anunciadas por este toque.

Pode-se dizer, também, que todos os presentes em um ritual, cientes do conteúdo das letras, são receptores das mensagens. No candomblé de ketu, o iorubá é o idioma oficial nos

[16] No candomblé, as canções têm momentos corretos para serem efetuadas. Portanto, executá-las fora de ordem é considerado um erro.
[17] Mais informações sobre os orixás e suas características, ver Verger (1997).

cultos. O significado literal das palavras não é totalmente conhecido pelos fiéis. No entanto, o sentido geral das cantigas é conhecido e transmitido. Os textos destas letras representam um saber acumulado de gerações. Reflexo das narrações míticas dos orixás, muitas letras contêm conselhos e prescrições a serem seguidos pelos fiéis. Conselhos e prescrições que devem ser levados em conta em sua vida cotidiana. Daí se pode concluir a importância do acesso ao significado destas canções.

A circunstância em que a música está inserida também pode torná-la uma mensagem. Por exemplo, em um ritual público há uma ordem e um número de cantigas a serem seguidos. Cada vez que a primeira cantiga de um orixá é entoada, o fiel é levado a reverenciar a terra, tocando o chão com a mão direita e levando-a a testa. Em virtude do momento em que a canção se encontra, ela se torna um indicador de como o fiel deve proceder.

3.1.4. O Conteúdo das mensagens

Assumindo a condição de linguagem da música nagô, seu conteúdo se torna tão variado quanto suas manifestações. A abordagem de exemplos em situações onde a música ketu envia informações abarca qualquer realização musical dessa religião. Tal exame extrapola os propósitos deste trabalho. No entanto, outras amostras podem ser citadas para que fique clara a variedade dos conteúdos das mensagens.

Entre as cantigas, os temas são bem múltiplos e correspondem a funções específicas. O caráter do ritual, suas partes constituintes, ou o seu desenrolar irá determinar as cantigas a serem efetuadas. Há, portanto, cantigas que desafiam, xingam ou educam; cantigas que refletem as narrações míticas das divindades e, conseqüentemente, suas características; cantigas que falam das plantas; cantigas que, durante os sacrifícios, mencionam aspectos da matança, entre outras.

Entre os toques, a força do adarrum de convocar os orixás é notória no candomblé. A equivalência entre sua execução e um chamado é conhecida. Mas essa característica não é exclusiva. A maioria dos toques é associada aos santos: o alujá a Xangô, o aguerê a Oxossi, o jincá a Iemanjá, etc. Desta forma, cada toque emitido corresponde a um convite à sua divindade. Tendo o santo cedido ao convite e incorporado em seu filho, os toques assumem outra conotação. Quando ele é executado, desprovido de acompanhamento vocal, surge uma interlocução entre o músico e a divindade presente. Cada seqüência de gestos corresponde a uma configuração sonora e vice-versa. A música, a depender do momento, pode passar a responder aos estímulos gestuais do orixá, ou os movimentos do santo podem ser a resposta aos sons emitidos. Ou seja, a mensagem sonora como emissora, consiste na reivindicação de

determinada coreografia, assim como a coreografia, como mensagem, exige uma organização sonora específica.

Os significados das mensagens variam tanto quanto seus rituais e suas partes constitutivas. Não olvidando que cada ritual é único, enquanto evento dinâmico, elementos inusitados podem acontecer e levar a manifestações sonoras diversas, o que aumentará consideravelmente os conteúdos presentes na música nagô.

4. Considerações finais

Ao aceitar a música como um fenômeno polimorfo, o estudo de uma manifestação musical, a princípio, se torna localizado numa época e num espaço. Seus elementos constituintes e suas configurações podem encontrar formas análogas, mas dificilmente podem, coerentemente, ser levados a universalidades. Para compreender um fato musical em uma visão mais aproximada de quem o produz, mister se faz observá-lo em seu "habitat".

Quem se depara com a música de candomblé em seu contexto, percebe que sua realização vai além do ideal estético, e quem convive com essa música é capaz de reconhecer sua função comunicativa. Daí os adeptos considerarem música fundamental para sua religião. Mas há outro ponto que reforça a importância dessa música: a visão que se tem da "matéria-prima" na qual ela é "moldada" – o som. Nos rituais nagôs, o som é algo mais do que a simples vibração da matéria. Para os fiéis, o som é um transmissor eficaz de axé[18]. Sobre as palavras, por exemplo, Juana Elbein dos Santos afirma que, num dado contexto ela "[...] ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser instrumento condutor de axé, isto é, um elemento condutor de poder de realização. A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização" (1998, p. 46). Mas se as palavras são fundamentais, é porque elas são, em essência, sons: "a palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor" (SANTOS, 1998,

[18] Juana Elbein dos Santos se refere ao axé como o "conteúdo mais precioso do 'terreiro'". Para a autora, axé "é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital. Como toda força, o axé é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos." (1998, p. 39).

p. 47). Essa visão do fenômeno acústico o transforma em um elemento significativo dentro do culto.

Todo som emitido intencionalmente, no candomblé, tem um significado e é o acesso a este significado que torna a música uma linguagem. Obviamente, a música nagô não pode ser comparada literalmente com a língua falada, pois são sistemas diferentes. Apesar de ambas as linguagens utilizarem o som para seus fins, trata-se de usos distintos. As configurações sonoras da música de candomblé expressam idéias e não palavras. Não se constrói frases com esta música, no mesmo sentido da fala. Nem por isso a música de ketu deixa de ser uma forma de comunicação, visto que sua emissão transmite um conjunto considerável de mensagens distintas. É o acesso ao conteúdo dessas mensagens que transforma essa música em uma linguagem, e é em virtude da sua utilização nos rituais que a denominamos uma *linguagem ritual*.

Referências bibliográficas

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O bamquete do rei... Olubajé*: uma introdução à música afro-brasileira. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.

BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1971.

BÉHAGUE, Gerard. Expressões musicais no pluralismo religioso afro-brasileiro. In: *Brasiliana*, n.1: Rio de Janeiro, 1999.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, dança e ritmo no candomblé em Belo Horizonte.* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001. Dissertação.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*: introdução à pesquisa semiológica. 7. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GARCIA, Sônia Maria Chada. *Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás, em Salvador da Bahia.* Salvador: UFBA, 2001. Tese.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação.* 24. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

LODY, Raul e SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

LÜHNING, Angela. *A música no candomblé nagô-ketu*: estudos sobre a música afro-brasileira em Salvador, Bahia. Hamburgo: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1990. Tese.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. 7. ed. Evanston: Northwestern University, 1978.

MOLINO, Jean. 1975. Facto musical e semiologia da música. In: SEIXO, Maria Alzira (Org.) *Semiologia da música*. Lisboa: Veja, 1975. p. 109-64.

NATTIEZ, Jean- Jacques. *Music and Discourse*: Toward a Semiology of Music. Trad. Carolyn Abbate. New Jersey: Princeton, 1990.

NETTL, Bruno. Introduction: Studying Musics of the World's Cultures. In: *Excursions in World Music*. 2.ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1997. p. 1-13.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte:* Pàdê, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

TURINO, Thomas. The Music of Sub-Saharan Africa. In: *Excursions in World Music*. 2. ed. New Jersey: Prentice-Hall, 1997. p. 161-190.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

MÚSICA DE SANTO EM SÃO PAULO

Débora Thaiz da Costa Matos
debmatos@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho usa a expressão música de santo para tratar da música produzida pelos filhos de santo na cidade de São Paulo. O objetivo desta apresentação é discutir a atuação de Escolas de Curimba na cidade de São Paulo. Adaptando-se ao contexto metropolitano, essas escolas formam "curimbeiros" em aulas regulares, transmitindo cantos e ritmos do culto umbandista, divulgando assim seus terreiros e seu trabalho espiritual. Como aluna de uma dessas escolas, encontrei um universo sonoro que não necessita de partituras ou notas musicais. O aprendizado se dá de maneira organizada e prescrita, a partir de uma escrita musical própria, muitas vezes individualizada de uma escola para outra. Procurei então registrar os toques e ritmos aprendidos, buscando uma transcrição que se aproximasse dos ensinamentos da Escola de Curimba. Em artigo publicado na Revista de Antropologia (vol. 44-1, 2001), Oliveira Pinto afirma que: *"Em música africana ou afro-brasileira, há movimentos que produzem sons variados, de acordo com a qualidade do movimento, e há outros tipos de movimentos que omitem qualquer sonoridade, dando seqüência, porém, a um contínuo de movimentos organizados"*, sendo assim: *"Muito mais do que o resultado acústico puro, importa nesse tipo de abordagem saber com que tipo de movimentos o músico gera seus sons"*. A partir da vivência e das aulas nas escolas de curimba, é possível descobrir quais movimentos produzem determinados toques ou ritmos. Nesse sentido, descrevo o aprendizado em uma escola de curimba apresentando uma notação musical de toques de umbanda desenvolvida a partir da linguagem nativa.

Anthony Seeger, em seu texto *Ethnography of Music*, comenta que é necessário uma diversidade de perguntas para se entender música. Cabe, segundo ele, observar um evento musical e formular questões: "Por que ouvem a música?", "Qual motivação os traz ao local?". Assim, as explicações dos membros de uma comunidade sobre o que significa aquela música para suas vidas devem ser parte do material de análise dos pesquisadores.

Outros etnomusicólogos optaram por identificar as estruturas sonoras em relação às estruturas sociais. Steven Feld, preocupado em identificar as estruturas sonoras dos Kaluli, demonstrou assim que os mesmos esquemas de pensamento que organizam a sociedade podem ser encontrados nas concepções de seus indivíduos a respeito da sua música.[1]

Feld definiu seis campos de observação do fazer musical: Em cada campo, procurou pela visão de mundo por trás das regras de execução musical. Esse modelo pode ser adotado

[1] Ver Steven Feld, 1984, p. 391.

para um estudo comparativo. Cada área pode ser usada como uma unidade de comparação entre culturas musicais.

O Prof. Tiago de Oliveira Pinto, ao estudar a música afro-brasileira, também se preocupa em identificar as suas estruturas sonoras. Porém, ele aborda a música em busca da *"menor unidade classificável do sistema musical"* e não em busca da relação entre estruturas sonoras e estruturas sociais.[2] Segundo ele, há dois níveis de análise necessários a um estudo aprofundado de música afro-brasileira: (1) o estudo do fazer musical, o que requer atentar para sua forma, seus elementos sonoros, ou seja, para a sua "topografia musical" e (2) o estudo do pensar musical, o que significa chegar à estrutura interna da música, identificando os elementos que são internalizados pelo músico. Ele então identificou o que chamou de pulsação mínima, linha rítmica e seqüências de movimentos organizados.

A pulsação mínima seria a seqüência de batimentos eqüidistantes que formam a unidade irredutível do sistema. A música afro-brasileira baseia-se em um ciclo de repetições dessa pulsação.

A linha rítmica, por sua vez, desenvolve-se a partir da seqüência de batimentos eqüidistantes, sobre a qual os impactos sonoros organizam-se de maneira assimétrica. Enquanto a pulsação mínima do samba baseia-se em 16 pulsos elementares eqüidistantes, a linha rítmica se baseia em 16 pulsos sonoros ou não. A ordenação destes sons forma o "padrão guia" que orienta os músicos. E se atentarmos apenas ao que ouvimos, perceberemos que o som se coloca dentro da pulsação mínima de forma assimétrica.

. . . . . . pulsação elementar do samba

x . x . x x . x . x . x . x x . linha rítmica do samba (x=som **.**=pausa)

A seqüência de movimentos organizados torna-se facilmente compreensível. O Prof. Tiago afirma que *"a técnica de execução do samba está fundada em um grande número de "unidades de ação", de batidas, pontos de parada, movimentos (...) Tanto faz se um movimento produz um som ou é executado "silenciosamente", ele participa de todo o processo musical."*[3] Isso ocorre também na música de santo, pois na escola de curimba os instrutores ensinavam até mesmo a posição da mão que não está tocando. O movimento não sonoro é também um movimento rítmico.

Outra maneira de se analisar música é pela perspectiva da performance musical. No estudo da música de santo, as performances musicais dos filhos de santo representam ciclos

[2] Ver Tiago de Oliveira Pinto, 2001, p.236-243 .
[3] Ver Tiago de Oliveira Pinto, 2002, p. 12.

de ritos que remetem à sua crença religiosa. A antropologia da performance destaca em uma execução musical elementos como: o elenco, os atores, os elementos sonoros, a execução e os elementos visuais que agreguem informações à analise musical. Essa é por excelência a análise dos eventos musicais tomados em seu conjunto.

Pretendo apresentar a seguir unidades de comparação entre candomblé e umbanda. Apresentarei elementos observados na cidade de São Paulo, em seus contextos de execução, ou seja, em festas, toques e cerimônias públicas. Tendo como pano de fundo minha experiência em uma escola de curimba, pretendo então apresentar uma forma de notação musical que desenvolvi durante o curso, a partir da linguagem e da lógica nativa.

Por fim, pretendo aprofundar a análise das estruturas sonoras da música dos curimbeiros, dialogando com o modelo do Prof. Tiago Oliveira Pinto, que considera os aspectos internos de execução musical.

COMPARAÇÕES

As oposições a seguir estão divididas em sete dimensões de comparação, partindo do instrumento musical executado até o conjunto da performance.

INSTRUMENTOS

Nas casas de candomblé, os atabaques recebem nomes de acordo com seu tamanho e lugar no conjunto musical. O tambor maior é chamado Rum e segundo um instrutor da escola de curimba, seu couro é mais grosso e seu som é mais grave. Esse tambor exerce a função de um surdo, pois ele é o instrumento principal na marcação do ritmo. O tambor menor, chamado Lê, tem couro mais fino, som mais agudo e exerce a função de "caixa", que acompanha o tambor maior com uma frase rítmica variável, de acordo com a orientação daquele que toca o Rum. Já nas casas de umbanda, os três tambores são chamados de curimbas e executam ritmos iguais durante seus ritos religiosos, chamados de "giras".

Na maioria das casas de umbanda que visitei, os tambores têm forma de construção mais moderna e afinação por meio de chaves. Já nos terreiros de candomblé, observei que alguns terreiros que se auto-definem como casas de quetu usam tambores bantu, os quais podem ser identificados por sua forma de construção e afinação. Mas em suas festas públicas, sua música é de candomblé nagô na medida em que há a predominância do ritmo do tambor maior (Rum) sobre os outros, o uso de agdavis na execução da maioria dos toques e o repertório de frases melódicas curtas entoadas em yorubá.

Isso significa, a meu ver, que devemos atentar para a maneira de se tocar os instrumentos para compreender a sua música e não mais para a sua forma de construção ou

afinação, pois o tipo de construção dos tambores podem se modificar sem que a música de santo se altere ou se descaracterize.

MÚSICOS

Os alabês recebem seu aprendizado musical ao longo dos anos de iniciação religiosa reservada ao terreiro e após a consulta ao jogo de búzios em que o pai de santo revela se o filho tem ou não o "talento" necessário para a função.

Já os interessados em se tornar curimbeiros dos terreiros de umbanda, podem escolher em qual escola de curimba terão seu aprendizado musical. É de sua livre escolha aprender ou não a tocar tambor.

É importante notar que no candomblé a noção de talento está associada ao aprendizado musical. E esse talento parece ser exclusivamente masculino pois não é dado às mulheres o direito ao aprendizado da música de santo. Segundo a tradição, são os orixás que determinam aquele que será um músico. O pai de santo é apenas o "porta-voz" dessa revelação, através do jogo de búzios.

REPERTÓRIO

O repertório de cantigas do candomblé se caracteriza pelo uso de expressões em yorubá, muitas vezes de difícil tradução por se tratar de expressões muito antigas cujo significado já se perdeu.

Nos terreiros de umbanda, observei cantigas em língua portuguesa com empréstimos do kimbundo e kikongo. O que é marcante é o fato de muitos pais de santo criarem novas cantigas. As escolas de curimba, muitas vezes, são espaços de divulgação dessas novas canções. As novas composições tomam emprestado os termos tradicionais das línguas africanas bantu mas fazem referências tanto às divindades bantu quanto às de origem yorubá, além das alusões a santos católicos e a espíritos de indígenas brasileiros. As linhas melódicas destas cantigas são, em geral, longas e às vezes fazem lembrar canções do catolicismo popular, não só pelas referências aos santos católicos mas pela forma de entoar os cantos em melodias tonais com longas frases musicais.

O SOM ORGANIZADO

Na escola de curimba, os alunos são ensinados a diferenciar o ritmo do toque. Uma série de movimentos é ensinada aos alunos para que aprendam um toque. Como me disse Pai Nivaldo: *"uma coisa é o toque, outra é o ritmo. Dá pra aumentar ou diminuir o ritmo, mas tem que <u>antes</u> aprender o toque"*. O toque é então uma seqüência de movimentos sonoros

organizados que estrutura o ritmo. Um mesmo toque pode assumir andamentos diferentes e assim suportar diversos ritmos. O domínio do toque marca o aprendizado dos alunos na escola de curimba. A Marcação, seqüência de oito toques, é também uma seqüência de movimentos que pode acompanhar quase todos os pontos ensinados na casa. Observei também que o improviso sempre se dá entre uma e outra frase rítmica dos toques, nunca alterando ou interferindo na seqüência mínima de movimentos que estrutura o toque. Assim, o improviso é também ensinado e treinado, para não desorganizar o andamento musical de uma gira.

COREOGRAFIA

Nas casas de candomblé, as coreografias são executadas pelos iniciados que dançam em círculo no centro do barracão. De acordo com a personalidade e os poderes de cada orixá, há movimentos específicos que caracterizam a coreografia.

À medida que o ritmo dos tambores se acelera, as coreografias, em geral, vão se tornando mais ritmadas e seus movimentos parecem se tornar automáticos e involuntários. É nesses momentos que se dá a maioria dos transes, quando os filhos de santo incorporam seus orixás.

Nas casas de umbanda, nem todos aqueles que são incorporados dançam, pois uma vez incorporados os médiuns "dão assistência" aos fiéis. O momento da assistência é quando os fiéis se dirigem aos incorporados para pedir conselhos e bênçãos às divindades.

AUDIÊNCIA

Em ambas as estruturas rituais, a audiência participa do evento sonoro, mas em graus diferentes. Em casas de candomblé, a assistência se manifesta através de palmas e saudações mas poucos cantam as canções em yorubá. Em casas de umbanda, a participação e integração da assistência se dá na própria execução dos cantos. A audiência canta as cantigas, respondendo às frases cantadas por um cantor solista ou por um dos curimbeiros.

PERFORMANCE

Ao que parece, nas performances de candomblé ou umbanda, a música contagia os participantes e estimula a dança ritmada que leva os dançarinos ou médiuns ao transe mediúnico. Essa evolução do rito, associada à fé nos orixás, conduz a audiência, muitas vezes, para estados elevados de adoração ou para o próprio transe. Os olhares de todos se fixam nas coreografias, mas o som dos tambores é de tal forma ritmado e intenso que é possível sentir a vibração sonora no próprio corpo. Assim, a experiência do filho de santo é de contato direto com os poderes sobrenaturais e sagrados dos orixás. Por esse motivo, muitos acreditam que podem ser curados se freqüentarem regularmente os ritos da casa.

A principal diferença sonora que se pode observar entre as duas religiões, no entanto, está no seu conjunto sonoro. Nas casas de candomblé, em festas públicas ou toques, parece predominar o som dos tambores ao longo de todo o xirê. No momento das incorporações, os ilás (ou gritos) dos filhos de santo se sucedem uns aos outros e as melodias das cantigas entoadas têm frases curtas e poucas variações melódicas, se comparadas às melodias dos pontos de umbanda. Mas ambos se integram ao som dos tambores.

Nas casas de umbanda, as cantigas têm grandes variações melódicas e são rapidamente assimiladas pela assistência. Dessa forma, parece que nas giras das casas de umbanda, predomina o som das vozes e a melodias das cantigas. Além disso, a combinação dos ritmos uniformes dos tambores com estas melodias tonais confere a esse repertório um timbre característico que o distancia do repertório sonoro do candomblé, onde observamos ritmos diferentes tocados simultaneamente, e uma melodia que parece mais se integrar aos ritmos do que se sobressair e destacar-se dos outros elementos da performance.

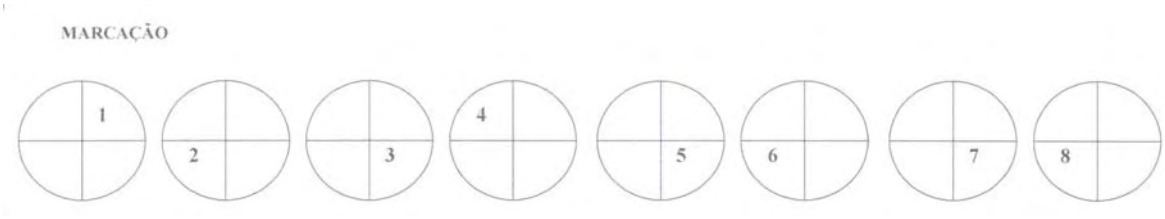
É certo também que esses timbres característicos da música de santo (que inclui os timbres das vozes, dos instrumentos de percussão, dos sinos, chocalhos, os gritos dos filhos de santo incorporados, as saudações etc.) fazem com que o seu conjunto sonoro não seja compreendido rapidamente pelo observador acostumado aos timbres da música erudita ocidental.

Acredito, porém, que as unidades de comparação adotadas acima são adequadas para um estudo comparativo dos repertórios sonoros das religiões afro-brasileiras. Considerando que cada categoria aborda de maneira particular um aspecto sonoro dos ritos observados, é possível assim desenhar um quadro geral de elementos sonoros comparáveis. Como disse Steven Feld, não se pode comparar características descontextualizadas.[4] A partir das categorias acima temos condições de contrapor as características de cada repertório em relação ao rito e ao momento em que é executado.

Considerando agora os níveis de análise propostos pelo Prof. Tiago Oliveira Pinto, e a partir de minha iniciação musical entre os filhos de santo, acredito que a estrutura musical da música dos curimbeiros baseia-se em uma seqüência de movimentos que geram som, e que se orienta por um ciclo formal de oito pulsações simétricas, a partir do qual podem se originar outros ciclos de 8 ou 16 pulsações.

Esses ciclos são chamados de *toques*. Um toque possui uma configuração rítmica que ordena os movimentos que os músicos devem fazer com as mãos ao tocar a curimba. O toque encerra em sua configuração rítmica a pulsação elementar, a linha rítmica e a seqüência

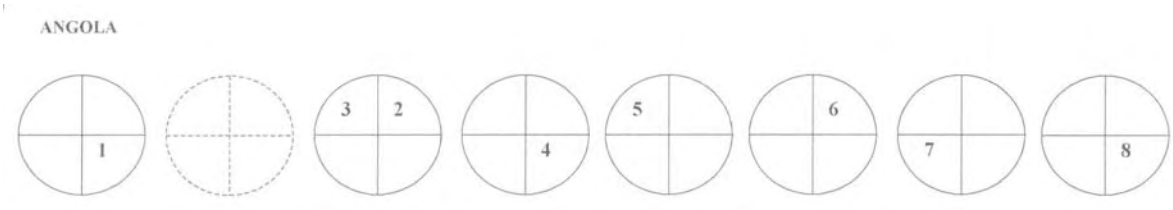
de movimentos organizados de uma cantiga. Após escutar minhas gravações de aulas e consultar meu caderno de anotações, entendi que o que se chama de *marcação* pode ser a estrutura elementar da música dos curimbeiros, funcionando como um ***toque elementar***.



Na escola de curimba, o tampo de couro do tambor é o espaço de organização do som, do toque e, assim, do tempo musical. Essa divisão do tampo de couro do tambor em quatro áreas significa que cada movimento das mãos do curimbeiro deve ser treinado dentro de uma dessas áreas. A partir dessa linguagem, os alunos improvisavam suas anotações dos toques individualmente. Eu procurei então sistematizar uma forma de notação musical. Como se vê acima, cada círculo representa um tempo musical e a subdivisão do tambor em quatro áreas sonoras designa onde e como cada mão deve se dirigir ao instrumento.

Independente do espaço onde cada som se coloca no tambor, a marcação é uma sequência de oito pulsos simétricos entre si.

Outro toque aprendido na escola de curimba, chamado toque Angola (também conhecid por cabula, segudo Pai Nivaldo), parece ser uma linha rítmica construída a partir dos oito pulsos elementares da marcação.



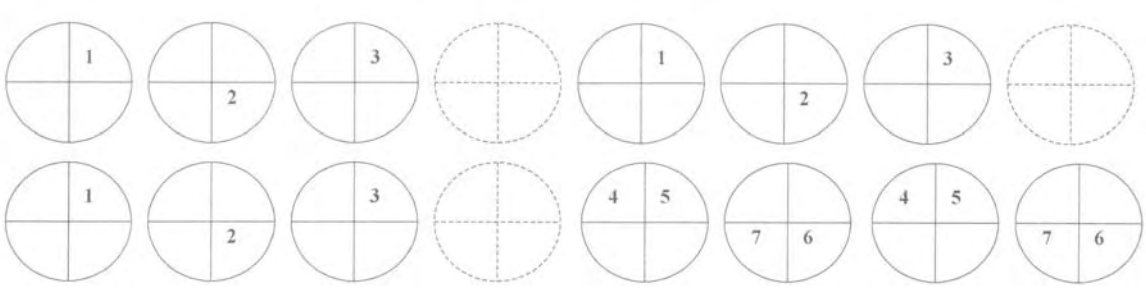
Na notação acima, vemos que os impactos sonoros não coincidem com os da marcação, o que confere a esse toque um aspecto de assimetria rítmica: *"As batidas introduzidas pelos músicos e os acentos musicais acabam coincidindo ou então relacionando-*

[4] Ver Steven Feld, 1984, p. 385.

se com um desses pulsos elementares".[5] Ao que parece, encontrei na escola de curimba o mesmo modelo de organização sonora que se apresenta no samba de influência bantu.

Outro toque, chamado ijexá, apresenta uma frase rítmica mais variável e assimétrica. Sua linha rímica baseia-se num ciclo formal de no mínimo 16 pulsos elementares, conforme a seguir:

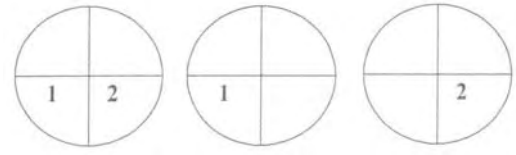
IJEXÁ



Do ponto de vista temporal e considerando as pausas no quarto e oitavo tempo, os 8 primeiros pulsos são simétricos entre si, assim como a marcação. A seqüência do toque, considerando seu conjunto de 16 pulsos, parece uma variação sobre o tema da marcação.

As formas de improvisação dos curimbeiros confirmam que a marcação pode ser a unidade irredutível deste sistema musical. Cada toque, ao que parece, possui uma forma de improviso particular. O improviso é também chamado de repique.

REPIQUE ("IMPROVISO") DA MARCAÇÃO

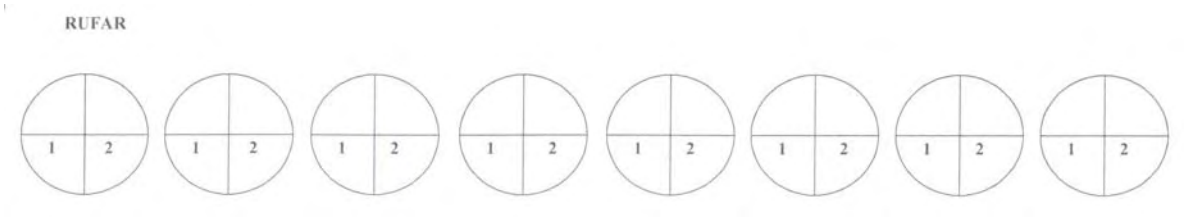


O repique da marcação, como se vê, obedece a uma linha rítmica de 3 pulsos elementares, o que não parece se orientar pela pulsação elementar da marcação. Assim sendo, o repique é tocado entre uma e outra frase da marcação, sem alterar sua simetria entre cada pulso. O repique estende o andamento da música em três, seis ou até nove tempos, conforme a intenção do curimbeiro.

Um elemento rítmico que tem o papel de introduzir a melodia das cantigas de umbanda é o rufar dos tambores, que tem duração irregular, mas que parece não ultrapassar os

[5] Ver Tiago de Oliveira Pinto, 2002, p. 4-5.

16 pulsos elementares e possui marcada simetria entre cada pulso. O rufar pode ser transcrito da seguinte forma:



Ao observar o papel que o toque representa em uma cantiga, chegaremos à estrutura das cantigas de umbanda. O fato de os curimbeiros entenderem o ritmo separado do toque, posterior ao toque, revela não só a concepção musical nativa como também prova que as regras de notação musical ocidentais são inadequadas para registrar a música de santo. Não é possível transcrever as notas do rufar nem o "toque sem ritmo" do início da cantiga. O toque só pode ser transcrito a partir dos movimentos que o determinam e o ritmo deve merecer um olhar mais analítico.

De um ponto de vista analítico, na tentativa de descrever a estrutura musical, um ponto seria então formado por toque, ritmo e melodia. Na concepção nativa, quem traz o ritmo à cantiga é a melodia. Mas é no toque que poderemos encontrar a estrutura que dá sentido ao ritmo.

Tomemos o exemplo da marcação, a seqüência de oito toques simétricos entre si. Se um toque é uma seqüência de movimentos sonoros pré-estabelecidos e fixos, uma vez que "entra o ritmo" há uma alteração no conjunto dos toques da marcação, pois a relação de simetria entre suas oito batidas deve ser mantida. Quando uma canção é lenta, todos os oito movimentos são tocados igualmente lentos e quando o ritmo é acelerado, as oito batidas no tambor tem de ser simetricamente rápidas.

É pois importante detectar qual a relação e como se organiza movimento e som dentro do toque para se chegar aos ritmos da música de santo. Trata-se de uma concepção cíclica de ritmo, cujos movimentos estruturantes são mais importantes que o andamento da música. As linhas rítmicas são encadeadas umas após outras, dando ao ouvinte a sensação de que não há um início e um fim.

A notação dos toques no capítulo anterior descreve uma frase rítmica mínima de cada toque apresentado. É possível perceber que o último movimento de cada frase rítmica é continuado pelo primeiro movimento do mesmo toque, em uma seqüência ininterrupta de movimentos e sons. Houve quem me aconselhasse a elaborar essa notação em forma circular,

mas preferi esta pois ela seria mais facilmente compreendida por meus colegas da escola de curimba e pelos instrutores.

Se um ponto é estruturalmente formado por toque, ritmo e melodia, poderíamos definir estes três elementos da música de santo, conforme a seguir:

- **Toque**: seqüência de movimentos sonoros que se repetem no tempo em intervalos pré-determinados e que possui uma unidade indivisível, exige treinamento corporal, sendo a estrutura mínima que sustenta uma cantiga.
- **Ritmo**: é o andamento que rege o toque e a melodia, é o grau de velocidade imprimido a cada toque sem alterar as características estruturantes deste. É variável de uma cantiga para outra.
- **Melodia**: tom que assume a frase musical que deverá se encadear de acordo com o andamento do toque. Suas sílabas de maior intensidade devem, geralmente, coincidir com os movimentos de maior intensidade do toque.

A concepção ocidental de ritmo pressupõe uma seqüência de sons que se organizam no tempo, o que se assemelha à definição acima de toque. Mas esta concepção ocidental de tempo é fixa e universal. As peças musicais eruditas em compassos de três tempos, como as valsas, têm ritmo idêntico a todas as outras peças escritas em compassos de três tempos. Não é o caso deste modelo acima, onde o tempo é variável, mas o toque é fixo.

Os curimbeiros entendem que toque e ritmo são elementos diferentes dentro de uma cantiga. Eles ensinam sua música dessa forma aos estudantes. Os toques e a marcação são o aprendizado que os alunos levarão da escola. Esses toques guiarão o curimbeiro na execução de todas as cantigas que ele será incumbido de tocar e cantar. Foi através dos toques que ele aprendeu a "tirar som" do tambor e a se posicionar diante do seu instrumento. E foi através da marcação que os alunos aprenderam a se orientar durante a execução dos cantos. O padrão de 8 pulsos elementares parece vigorar nessa música. Sendo assim, acredito que a marcação pode ser considerada a "menor unidade classificável da música" dos curimbeiros, tomando emprestada a expressão do Prof. Tiago Oliveira Pinto.

Se recordarmos o argumento de Steven Feld de que elementos musicais de culturas diferentes podem ser comparados desde que tomemos cada objeto de comparação em seu contexto, acredito que é possível comparar a música do candomblé e da umbanda através da antropologia da performance, em que o evento sonoro é analisado sob diversos aspectos. Se

em cada contexto, a observação é feita dessa perspectiva, torna-se possível identificar as unidades ideais de comparação. Portanto, para se desenvolver uma notação musical adequada, é necessário buscar de antemão a sua forma na própria cultura estudada.

Referências bibliográficas

AMARAL, Rita de Cássia. & SILVA, Vagner Gonçalves da. "Cantar para subir: um estudo antropológico da música ritual do candomblé paulista", Rio de Janeiro, in: *Religião & Sociedade*, v. 16, n.1-2, nov. 1992. [on line] Disponível na Internet via URL: http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html . Arquivo capturado em 04/ 02/ 2004.

ANDRADE, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil.* São Paulo, Livraria Martins Editora, 1963.

DURKHEIM, Émile. *As Formas Elementares de Vida Religiosa.* 2. ed. São Paulo, Paulus, 1989.

FELD, Steven. "Sound Structure as Social Structure", in: *Ethnomusicology*, 28(3), 1984.

FERNANDES, Florestan. *O Negro no Mundo dos Brancos.* São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1972.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras chave da antropologia transnacional, Rio de Janeiro, in: *Mana*, vol. 3(1): 7-39, 1997

HERSKOVITS, Melville J. Tambores e tamborileiros no culto afro-brasileiro. In: *Boletin Latino Americano de Música*, vol. 6: 99-112, abril 1946.

HERSKOVITS, Melville. & WATERMAN, Richard. Musica de Culto Afrobahiana. Trad. Francisco Curt Lange. Mendoza, in: *Revista de estudios musicales*, v.. XII (1/2). p. 65-127, 1949.

KUBIK, Gerhard. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brasil.* Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

KUBIK, Gerhard. *Natureza e estrutura de escalas musicais africanas.* Trad. João de Freitas Branco. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1970.

NINA RODRIGUES, Raimundo. *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos.* Prefácio e notas de Arthur Ramos, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1935.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. As Cores do Som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira, São Paulo, in: *África (Revista do Centro de Estudos Africanos)*, v. 22-23 (1999/2000), EDUSP, 2002.

_____. Breves anotações sobre as músicas de culto afro-brasileiras, Frankfurt, in: *Religiosidad Popular en America Latina,* K. Kohut & A. Meyers (org.). 1988. pp. 315-330.

_____. *Capoeira, Samba, Candomblé:* afro-brasilianische musik im Recôncavo, Bahia. Berlim, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1991.

_____. La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien., Genève, in: *Cahiers des Musiques Traditionnelles,* Trad. Isabelle Schulte-Tenckhoff. 5: 53-70, 1992.

_____. Making Ritual Drama: dance, music, and representation in brazilian candomblé and umbanda. Berlim, in: *The World of Music*, vol. 33 (1): 70-88, 1991.

_____. Som e música: questões de uma antropologia sonora. São Paulo, in: *Revista de Antropologia*, vol.44 (1): 221-304, 2001.

_____. The Healing Process as Musical Drama: remarks on the ebó ceremony. In: Bahian candomblé (Brazil), Berlim, in: *The World of Music*, vol. 39 (1): 11-33, 1997.

PORTUGAL, Fernandes. *Guía Práctica de la Lengua Yoruba.* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1998.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil: os iorubás.* São Paulo, Editora Oduduwa, 1996.

SEEGER, Anthony. "Ethnography of Music". In: MYERS, Helen (org.). *Ethnomusicology:* an introduction. New York, London, 1992.

TAVARES DE LIMA, Rossini. *A ciência do folclore.* São Paulo, Martins Fontes, 2003.

VERGER, Pierre. *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns.* 2.ed. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo, Edusp, 2000.

WELCH, D. B. Um melótipo iorubá/ nagô para os cânticos religiosos da diáspora negra, Salvador. In: *Ensaios/ Pesquisas*, Centro de Estudos Afro-Orientais UFBA, n. 4, p. 1-6, julho 1980.

MÚSICA E MÚSICOS PARAIBANOS: DIÁLOGO ENTRE ESTILOS NA MÚSICA DE SIVUCA

Eurides de Souza Santos (Coord.)
euridesantos@terra.com.br
euridessantos@hotmail.com

Alice Lumi Satomi
Fernando Farias
Erihuus de Luna Souza
Pedro Wellington de Souza

Resumo: O tema geral deste estudo, "Música e Músicos Paraibanos", tem sido abordado pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia do Departamento de Música da UFPB, cujo objetivo principal é investigar a música que tem sido desenvolvida na Paraíba ou por músicos paraibanos no nestes dois últimos séculos. A presente abordagem focaliza a música do compositor Sivuca o qual, enquanto é aclamado pela sociedade paraibana como representante e mantenedor por excelência da cultura musical local, sua trajetória profissional o identifica como músico internacional. Nos seus trabalhos mais recentes Sivuca tem se dedicado à música orquestral, reforçando através desta o caráter local/global em sua obra. Desta forma, ele tem buscado desenvolver um diálogo entre elementos próprios dos estilos regionais, envolvendo o uso de instrumentos típicos das bandas musicais locais, a exemplo das bandas de pífano; elementos da chamada música erudita principalmente no que diz respeito à harmonia tradicional; além de aspectos que caracterizam os estilos jazzísticos. Sivuca se destaca no cenário nacional e internacional pelo seu virtuosismo na Sanfona, mais ainda, por utiliza-la como instrumento solista nos seus arranjos para orquestra sinfônica. Sem pretender aprofundar a tão polêmica questão das fronteiras que separam as diversas expressões musicais dos grupos sociais, este trabalho se propõe a discutir a construção de uma obra musical que se caracteriza pelo diálogo entre estilos.

O tema deste trabalho constitui a primeira etapa de uma investigação mais ampla que tem sido desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB, cujo objetivo, em longo prazo, é estudar as principais expressões musicais da Paraíba nestes dois últimos séculos.

Esta pesquisa, ainda em fase inicial, tem sido realizada principalmente a partir das entrevistas concedidas por Sivuca a jornais da Paraíba e Pernambuco desde de 1976, época em que retorna ao Brasil depois de longa estadia no exterior, até dias recentes.

O compositor Severino Dias de Oliveira, Sivuca, destaca-se no cenário nacional e internacional pelo virtuosismo na Sanfona, e, nestas últimas décadas, por utilizá-la como instrumento solista em seus arranjos para orquestra sinfônica. Mesmo tendo alcançado

renome entre guitarristas do mundo do jazz, tendo seu nome registrado no livro dos músicos dos E.U.A, como guitarrista, (O NORTE, 03/12/1978, p. 2), sua carreira de compositor, arranjador e instrumentista tem na sanfona e nos estilos musicais do nordeste brasileiro, os rudimentos para a construção da sua obra e prática musical. Como ele próprio afirma: "*Eu aprendi muito com os artistas populares, principalmente cantadores de coco que até hoje influenciam meu trabalho. Eles animavam as noitadas que minha família promovia ao redor das caieiras"* (O NORTE, 25/12/1996, p. 2[1]). Como reforço à predominância desse traço local, Sivuca afirma que saiu do Brasil "*com a convicção de que era um músico paraibano, nordestino e brasileiro, sabendo o que queria"* (A UNIÃO, 01/05/1985, p. 9). Afirmando com isso que naquele momento as bases para o seu discurso musical já estavam traçadas.

Enquanto a convivência e atuação entre músicos da terra de origem, Itabaiana, interior da Paraíba, formaram os fundamentos de uma obra que tem sido construída ao longo de sete décadas, a saída para Recife, aos quinze anos de idade, para atuar entre músicos da Rádio Clube de Pernambuco, proporcionaria novas experiências as quais iriam influenciar na sua maneira de perceber e recriar as sonoridades à sua volta.

O ambiente das rádios constituía verdadeiro laboratório para os músicos da época e passou a representar, a partir dos anos 30 do século XX, o grande cenário onde música erudita, música popular brasileira, o jazz e outros ritmos estrangeiros, com suas formações instrumentais específicas, compartilhavam dos mesmos espaços físicos nos estúdios e auditórios, ainda que, norteados por concepções sócio-estéticas que delimitavam os seus espaços hierárquico-simbólicos. Mesmo dentro deste contexto de reforço às fronteiras, as rádios representavam na sua época de ouro verdadeiras arenas de negociações onde o diálogo e o confronto entre estilos musicais eram mantidos e renovados, através dos diferentes conjuntos instrumentais, no afã de se atrair um público cada vez mais eclético. Radamés Gnattali, que viveu a experiência de ser pianista da Rádio Nacional do Rio, referindo-se à diversidade estilística e especificidade dos grupos instrumentais, diz que "*naquele tempo não se tocava música brasileira com orquestra, só com regional. As orquestras de salão tocavam música ligeira, opereta, valsas*" (apud SAROLDI e MOREIRA, 1984, p. 19). A relação entre o rádio e as orquestras regionais é assim descrita pela *Enciclopédia da Música Brasileira*.

> o rádio contribuiu desde o início da década de 1930 para o aparecimento e a proliferação de um tipo de grupamentos musicais denominados conjuntos regionais (depois chamados simplesmente 'regionais'). Esses conjuntos nada mais representavam do que velhos grupos de choro, acrescidos da percussão

[1] Forno de olaria.

> exigida a partir da popularização da moderna música de Carnaval (marcha, samba e batucada) e dos muitos gêneros derivados do samba. (1998, p. 669-660)

Um importante aspecto das rádios como grande veículo de difusão entre as décadas de 1930 a 1950, foi a urbanização dos estilos musicais rurais, contextualizada, evidentemente, pela presença crescente nas áreas urbanas de músicos oriundos do interior. O trabalho do compositor Luiz Gonzaga, por exemplo, sintetiza, principalmente com a criação do baião urbano, esse movimento migratório que, se por lado, trazia ao público citadino o som musical do ambiente rural, por outro, buscava um novo sotaque para este som de forma a torná-lo familiar e bem aceito no espaço urbano. A obra de Luiz Gonzaga é um exemplo da influência direta do trabalho das rádios na formação de músicos, como reconhece o próprio Sivuca: "*era Luiz Gonzaga gravando no Rio e eu escutando seus discos e aprendendo em Itabaiana".* (O NORTE*,* 16/08/1989, p. 3).

Além de constituir um espaço onde estilos musicais diversos eram cultivados e experimentados, as rádios dispunham também de amplo acervo de músicas gravadas e partituras. Sivuca lembra que foi na Rádio Clube de Pernambuco que teve a oportunidade de ouvir muita música das orquestras norte americanas através do Jouch Boxes (vitrola) (O NORTE*,* 25/12/1996, p. 2).

Ainda neste contexto pernambucano, agora na Rádio do Comércio, a oportunidade de estudar com o maestro e compositor Guerra Peixe, que atuou nesta rádio entre os anos de 1949 e 1951, viria ampliar seus conhecimentos de teoria e harmonia e formar as bases para uma produção musical voltada para a orquestra sinfônica e grupos de câmara, que só seria iniciada a partir de 1976. A importância do contato com este renomado compositor é assim descrita por Sivuca: "*foi o maestro Guerra Peixe quem me deu todas as coordenadas em um estágio musical que fiz com ele durante três anos. Ele me preparou para o mundo*" (O NORTE, 03/12/1978, p. 2).

Uma das principais marcas da identidade musical de Sivuca é a internacionalidade, uma vez que, ele desenvolveu grande parte da sua obra e da sua prática musical no exterior (morou e gravou discos na França, EUA, Suécia, Japão e fez turnê em vários outros países. Cf. site *www.sivuca.com.br*). Desta forma, novos horizontes foram acrescidos aos seus traços identitários de músico paraibano, nordestino e brasileiro, ampliando multiculturalmente sua concepção do fazer musical. A experiência de compartilhar da música do outro é assim refletida por Timothy Rice quando diz que, "todo indivíduo atuando dentro de uma tradição

reapropria continuadamente suas práticas culturais dando-lhes novos significados" (1997, p. 117).

Dentro desta experiência de fazer música em contextos culturais múltiplos. Sua presença física, in loco, com o outro, seja este, audiência ou músicos, constitui um traço que o diferencia de muitos artistas que conquistaram a fama mundial através dos lançamentos globais realizados pela mídia internacional. Para esses, nem sempre é preciso viver a experiência do fazer local, ou seja, de participar do evento com outro, no seu espaço sócio-cultural, para alcançaram fama internacional.

Nos recentes impulsos aos processos globalizantes, principalmente no âmbito da indústria fonográfica, a relação direta do artista com um público internacional tem sido cada vez mais dispensável, no sentido que sua imagem e sua obra podem ser transportadas para qualquer localidade, sem que sua presença física seja necessariamente um fato. Tal tem sido a força "desterritorializante" da mídia que características como autenticidade, honestidade e integridade passaram a ter um sutil relacionamento com o sentido de local, como contrapartida a um mundo irreal de glamour, comércio e estratégias de marketing. (Cohen, 1994, p. 118).

No exemplo do compositor Sivuca, mesmo sendo o seu reconhecimento internacional determinado pela força da indústria fonográfica e da mídia internacional, a sua presença e experiência real com o público estrangeiro, em grande parte da sua carreira, o distingue de certa forma dentro deste contexto musical globalizado.

Dessa experiência com o outro vem a tentativa de construir um discurso musical a partir de elementos que representam uma multiplicidade de sistemas e práticas. Este modo de pensar a música tem sido lugar comum na obra de compositores tanto da chamada arte erudita quanto da popular. Desta forma, criam-se novos diálogos entre estilos, transformando as fronteiras que historicamente os separam, em possibilidades artístico-musicais.

Diante da sua rica experiência com músicas diversas, enquanto é possível identificar o sanfoneiro em Sivuca, torna-se tarefa complexa delinear seu perfil estilístico a partir de um determinado gênero ou movimento musical, mesmo podendo encontrá-lo na Bossa-Nova, no Jazz, no forró, no choro, no baião, no maracatu, no frevo, na música erudita, entre outras. Neste sentido, ele está entre muitos que transitam os espaços da música popular/erudita, regional/ nacional, local/global, porém, entre poucos que não podem ser rotulados a partir de quaisquer destes estilos.

Lima Neto destaca este traço artístico em Hermeto Pascoal e seu grupo quando diz que,

> por criar um espaço simbólico que supera o'natural e o convencional', o rural e o urbano, o local e o universal, as características desterritorializantes no repertório dos multi-instrumentistas, arranjadores e compositores em Hermeto Paschoal e Grupo modificam barreiras estéticas, geográficas e econômicas, afirmando a singularidade do grupo dentro da música brasileira do século XX[2] (2000, p. 141, Tradução nossa).

Para Sivuca, o importante no intercâmbio entre estilos é a busca de elementos que possibilitem a elaboração de uma música que ele chama de "boa". Mesmo apresentando um posicionamento avesso a alguns gêneros da música popular urbana, tais como o rock, (cf. O MOMENTO, 09 de janeiro d 1988, p.1; *Diário de Pernambuco*, 8 de dezembro de 1991, p.22) ou a movimentos musicais como a Jovem Guarda e o Tropicalismo (cf. CORREIO DA PARAÍBA, 11 de janeiro de 2004, p.07), o compositor diz não fazer, *"restrições a qualquer tipo de música desde que ele seja bom".* (A UNIÃO, 01/05/1985, p. 9). Para esclarecer o seu ponto de vista sobre o que vem a ser uma música boa, ele diz que, *é a música bem feita. É a música que veio da capacidade criadora de quem sabe o que é música. Música boa é a que representa sua comunidade"* (JORNAL DO CORREIO, 13/01/1993. p. 2).

Nas últimas décadas Sivuca tem se dedicado à composição de obras para Sanfona e Orquestra Sinfônica, fase de sua carreira que considera como uma espécie de coroação. Mesmo tendo alcançado fama tocando principalmente guitarra e teclado, a sanfona sempre teve papel singular na sua carreira, e segundo ele, esta prioridade se acrescenta de uma luta pessoal no sentido de conquistar um espaço para a sanfona no cenário internacional da música, o que não tem sido uma tarefa fácil, diante dos preconceitos associados a este instrumento, principalmente no âmbito da indústria fonográfica internacional.

Mesmo não sendo pioneiro na composição de obras para orquestra e sanfona,[3] Sivuca destaca a sua importância como compositor do gênero dizendo que é

> provavelmente a primeira vez que uma orquestra sinfônica toca pela ótica e pela visão do sanfoneiro. Sou eu mesmo que prepara as partituras, a orquestração, etc. Tudo fica muito bonito e harmonioso porque conheço bem as possibilidades e as limitações do meu instrumento em conjunto com uma orquestra sinfônica. (O NORTE, 16/08/1989, p. 3).

---

[2] [...] by creating a symbolic space that superimposes the 'natural convencional', the rural and the urban, the local and the universal, the desterritorializing characteristics in the repertoire of the multi-instrumentalists, arrangers and composers in Hermeto Pascoal and Grupo shifted aesthetic, geographic and economic barriers, affirming the group's singularity within Brazilian music of the twentieth century.

[3] Podemos citar como exemplo o Concerto para Acordeão e Orquestra (1978), de Radamés Gnatteli.

Se durante sua trajetória criou títulos para suas obras mais voltados para o vocabulário rural/regional (“Adeus Maria Fulô”, “Pau Doido”, “Jazz Caboclo”, entre outros), na sua mais recente fase, faz uso da terminologia musical erudita européia para nomear suas composições. São elas, “Paixão Segundo São Pixinguinha”; “Suíte Sinfônica os Sertões”; “Concerto Sanfônico para Asa Branca”; “Rapsódia Gonzaguinhana”, entre outras.

Como parte da obra sinfônica, apresenta como objetivo a composição de seis concertos, em torno dos quais ele reafirma sua busca por um diálogo entre estilos: “*Estes meus concertos, dos quais quero compor uns seis, são altamente populares, baseados em temas tipicamente saídos do interior brasileiro*”. Neste propósito de compor nos moldes da “música erudita européia”, ele ressalta que, *o importante é a junção das duas coisas, a música européia e a cultura brasileira. Aí ocorrerá o que houve do ponto de vista social, étnico: somos um país mestiço. Que as músicas sejam também mestiças, portanto*! (O NORTE, 16/08/1989.p. 3).

O dialogismo presente em Sivuca se estabelece não só na idéia de reunir ou confrontar estilos multiculturais, mas também no propósito de recriá-los através da improvisação. Este é o momento, segundo entendemos, onde o diálogo/recriação acontece gerando novos horizontes estético-musicais que o direcionaram para novas criações.

Seu primeiro concerto para orquestra e sanfona tem como tema principal a música “Asa Branca”, também presente no seu primeiro disco gravado em 1950. Nesta obra, como nas demais do estilo, a presença do músico que reúne os perfis de improvisador, compositor e interprete, traz de volta a prática da improvisação, em desuso na música erudita desde o séc. XIX. Esta maneira de pensar a improvisação no concerto, que ele faz questão dar o nome tradicional - cadência, certamente não significa uma tentativa de resgate de uma prática do passado, mas, representa um lugar comum no seu discurso musical constante.

O improviso está nas raízes da vida musical de Sivuca desde o seu convívio com os cantadores de coco. No decorrer da sua trajetória musical, este traço inicial tem se fortalecido através da sua atuação no universo jazzístico e tem sido ampliado pelo seu virtuosismo como sanfoneiro. No nosso entender, a intimidade com a sanfona e o talento para o improviso constituem os dois pilares que sustentam a singularidade da sua obra.

O “Concerto Sanfônico para Asa Branca” resulta de uma encomenda feita em 1984 pelo então Governador de Pernambuco Miguel Arraes. Sivuca chama a atenção para um sentido místico, que envolve este tema no contexto sertanejo, quando relata um fato ocorrido

em uma das suas apresentações. Ele diz que na cidade de Natal[4] *Quando ela (o tema de Asa Branca)* [5] *desembocou sozinha, uns 200 caboclos tiveram um ímpeto místico, se ajoelharam e começaram a rezar.* (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 08/09/1991, p. 22).

Sobre a re-elaboração do tema sertanejo que resultou no Concerto Sanfônico pra Asa Branca, ele declara ser uma composição sua, baseada na música de Humberto Teixeira e Luís Gonzaga. (O NORTE, 16/081989, p. 3).

O tema de Asa Branca, como afirma Dominique Dreyfus, já era cantado no sertão nordestino quando Luiz Gonzaga decidiu utilizá-lo para criar a canção que ganharia mais tarde o status de "hino sertanejo". A versão de Gonzaga e Teixeira constitui sua primeira recriação histórica com divulgação em nível nacional. A princípio foi gravada na forma de canção (1947) como já era cantada e depois como um baião (1949). Segundo esta autora, o próprio Luiz Gonzaga declarou em entrevista que '*Asa Branca era folclore',* e que já tocava essa música com seu pai quando era menino. (1996, p. 120-121).

O Concerto Sanfônico para Asa Branca, a começar pela criatividade do título, aponta para a idéia do diálogo entre estilos, de acordo com o que temos discutido até aqui. Os termos "concerto", "sanfônico" e "asa branca" estabelecem os materiais sobre os quais Sivuca vai elaborar seu discurso musical. Eles são, a princípio, elementos que representam os fundamentos da sua musicalidade, e, elementos que resultam da sua interação com um universo sonoro mais amplo e diversificado. O concerto, gênero de grande representatividade para a música erudita ocidental e presente em muitos, talvez na maioria dos sistemas musicais do mundo, principalmente nos seus dois sentidos de "tocar junto" e de "confronto" (oposição entre idéias), constitui o elemento formal através do qual o compositor estrutura suas idéias musicais. Mas, não utilizando-o apenas como simples moldura, ele vai dispor também de elementos cuja relevância espaço-temporal compreendem seu conteúdo histórico. São eles, o uso da cadência, expressões de andamento e dinâmica, variações do tema, um novo tema proposto, entre outros aspectos, que evidentemente, reforçam e enriquecem o diálogo constante entre as partes.

O termo sanfônico tem uma conotação mais pessoal por referir-se a este que foi seu primeiro instrumento musical, trazido para família como um presente paterno[6]. Tal é a intimidade de Sivuca com o instrumento que ele afirma ser *um ser humano diferente dos*

[4] Rio Grande do Norte
[5] A obra inicia com o tema executado apenas pela sanfona.
[6] O pai comprou uma sanfona para seu irmão mais velho. Severino tocava escondido, com base no conhecimento sobre realejo.

outros porque tem um membro-extra, que é a sanfona.(O NORTE, 25/12/1996, p. 1). O sanfônico representa ainda a luta pessoal de se estabelecer, com singularidade artística, num universo delimitado por fronteiras sócio-estética-musicais, modificando-as de modo vitorioso e exemplar. A Asa Branca, por sua vez, canto sertanejo, surge da sua significância dentro do ambiente rural nordestino para conquistar uma nacionalidade através da urbanização pelas ondas do rádio.

O tema é inicialmente apresentado no modo lídio, com sétima menor, num andante que compreende os treze primeiros compassos. Em seguida, é reapresentado em Mi bemol maior dentro de um caráter dinâmico que o compositor denomina de "cantando" (compassos14-29). A terceira re-apresentação do tema é um solo da sanfona, em Sol Maior, onde o compositor se apresenta também como solista. Neste ambiente ele expõe suas idéias através de novas variações para o tema já anunciado, agora, num caráter dinâmico que ele denomina de "gracioso"(compassos30-45). O diálogo com a orquestra é então retomado e segue até o compasso 65, onde um novo tema será proposto.

Este novo tema (compassos 66-88), traz de volta a sonoridade modal e é intitulado "acalanto sertanejo". Ele será abordado a princípio por um clarinete, e depois, com acompanhamento da orquestra, será executado pelo oboé. O "acalanto sertanejo" é, como a "asa branca", parte da tradição rural nordestina e soa como um complemento às idéias até então apresentadas. Concluído o acalanto, o compositor traz de volta o tema inicial (compassos 89-107), agora em tom menor (mi menor), e que será também modificado através de com novas modulações. Entre os compassos 118 e 124, o caráter até então moderado da composição sofre uma mudança radical com a chegada de um dos ritmos que mais tem caracterizado a música nordestina, o forró. Sivuca denomina este trecho de "tempo de forró". Apesar da forte mudança no caráter rítmico, o compositor não se estende muito, e anuncia em seguida, através de uma pausa geral, o seu momento de discursar, a cadência.

Partindo das diferentes execuções que temos presenciado, Sivuca utiliza deste espaço - o da cadência - para revelar as múltiplas possibilidades de uma negociação entre orquestra e solista, que parte de uma linguagem local para estabelecer uma reflexão fundada num sentido global do universo sonoro. O compositor conclui o concerto com um "grande finale" onde as múltiplas vozes são ouvidas, num tutti que recria as relações entre as partes, ressignificando assim o caráter dia-lógico do fazer musical.

Referências bibliográficas

ANÍSIO, Ricardo. O Sanfoneiro pode vir a ser extinto. *O Norte,* 22 de fevereiro de 1994. 2º Caderno, p. 2.

BELARMINO, Joana. No Brasil existe um mau tratamento cultural desde o tempo de D. Pedro II. *A União*, 17 de Junho de 1994.

BERENDT, Joaquim E. *O Jazz*: do rag ao rock. Tradução por Júlio Medaglia. São Paulo: Perspectiva, 1975. (Debates,109).

DREYFUS, Dominique. *Vida do Viajante*: a saga de Luiz Gonzaga. 3. ed. São Paulo: 34, 1997.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA. 2. ed. São Paulo: Art/Publifolha, 1998.

FARIAS, Wellington. Sivuca: o rock acabou com a música brasileira. O Momento, 09 de janeiro d 1988. 2º Caderno, p. 1.

FREITAS, Dulcivânia. A Paraíba é o Maior Celeiro Musical do Brasil. *O Norte*, 25 de Dezembro de 1996. 2º Caderno, p.1.

GOMES, Zélia. Sivuca: fazer jornalismo no Brasil é uma espécie de masoquismo construtivo. *Jornal do Correio*, 13 de janeiro de 1993. p.2.

LIMA NETO, Luiz Costa. The Experimental Music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-93): a musical system in the making. In *British Journal of Ethnomusicology* vol.9/i, 2000.

NÓBREGA, Evandro. Sivuca: 50 anos de música. *O Norte*, João Pessoa, 16 de agosto de 1989. Caderno de Educação, p3.

NÓBREGA, Evandro. Sivuca pede mais irrigação e menos músicas sobre a seca do Nordeste. *O Norte*, João Pessoa, 24 de janeiro de 1988. Caderno: Geral, p. 06.

NORONHA, Chico. Quem diria, a sinfônica adere ao povo. *Jornal do Correio*, 12 de junho de 1994. 2º Caderno, p.2.

RICE, Timothy. Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Etnomusicology. In: BARZ, Gregory F. and COOLEY, Timothy J. *Shadows in the Field:* new perspectives fieldwork in ethnomusicology. Oxford: Oxford University Press, 1997.

RODRIGUES, Elinaldo. Sou Músico Universal. *Jornal da Paraíba*, 12 de julho de 2003. Caderno de Cultura, p.1.

SANTA CRUZ, Angélica. Sivuca: recifense por "repuxo do coração". *Diário de Pernambuco*, Recife, 8 de setembro de 1991. Caderno A, p. 22.

SARA, Cohen, Identity, Place and the 'Liverpool Sound' In: STOKES, Martin (Ed.). *Ethinicity, Identity and Music*: the musical construction of place. Oxford: Berg, 1994.

SAROLDI, Luiz Carlos; MOREIRA, Sonia Virgínia. *Rádio Nacional:* o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984. (MPB,13)

SIVUCA: O grande sanfoneiro aponta uma saída para a música brasileira. *A União*, João Pessoa, 01 de maio de 1985. Caderno de Artes, p. 09.

SIVUCA: de Itabaiana para o mundo. A *União* João Pessoa, 13 de novembro de 1994. Encarte Ponto de Cem Réis, p.10-12.

SIVUCA: de volta ao Nordeste depois de 23 anos *O Norte*, João Pessoa, 03 de dezembro de 1978. 2º Caderno p.2.

Trabalho desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPB. Coordenadora Dra. Eurides de Souza Santos. Professora do Departamento de Música da UFPB. Doutora em Etnomusicologia pela UFBA.

MÚSICA E RELIGIOSIDADE NA CARACTERIZAÇÃO IDENTITÁRIA DO TERNO DE CATOPÊS DE NOSSA SENHORA DO ROSÁRIO DO MESTRE JOÃO FARIAS DE MONTES CLAROS - MG

Jean Joubert F. Mendes
jean_joubert@hotmail.com

Resumo: A *identidade musical* pode ser entendida como o conjunto de acontecimentos "musicais" que, caracterizado pela performance do grupo e pelo resultado sonoro, representa a síntese dos elementos musicais essenciais componentes da música desse grupo. Este trabalho, pretende discutir os principais aspectos que constróem a identidade musical do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias de Montes Claros-MG, grupo pertencente ao Congado. Através de uma pesquisa bibliográfica e trabalho de campo, observamos os processos de transmissão do conhecimento musical, as formas de vivência como o sagrado – numa festa popular católica em devoção a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino espírito Santo - e as principais características da produção musical dessa cultura. Os Catopês apresentam instrumentos com timbres específicos e um desenho rítmico singular inserindo a música em um contexto religioso num processo de rememoração às coroações dos Reis Africanos. Essa sobreposição de fazeres musicais, devoção, rememoração atrelados a um líder - o "Mestre" -, reflete em um "produto" com feição própria. Além desses elementos identitários, construtores da vida e da performance do grupo, este estudo disserta sobre o contexto sociocultural que compõe a manifestação, detalhando momentos intra e extra rituais com ênfase na versão contada pelos próprios integrantes da cultura. Essa pesquisa, além da literatura do Congado e dos estudos que integram a escrita etnográfica, visa contribuir com a literatura musical geral, bem como apresentar dados específicos referentes à cultura dos Catopês de Montes Claros-MG.

> "Dos cantos do sertão mineiro, Montes Claros oferece a mais rica e preservada linguagem de sons e ritmos, com movimentos brejeiros que os acompanham. Ali, a alegoria monumental da grande mídia esbarra na força de um valor cultural que o amor, a tradição e o tempo fazem transpor gerações".
> *Nestor Sant'Anna*

Montes Claros, mês de agosto. De longe se pode ouvir batidas incessantes que a cada momento se aproximam. Dá para sentir o som e distinguir alguns instrumentos. Tem algo ali que é bem grave, marcando pulsos fortes, e impulsionando o grupo a caminhar numa só passada. Não ouço ainda os passos, mas posso ouvir vozes que, mesmo distantes, indicam que tem gente vindo ali. Tem um timbre agudo que parece completar o tal som grave: um bate, *tum* e outro completa, *tum, tum*. Deu para perceber que tem harmonia ali. Não aquela tão debatida nas escolas formais de música que tenta sistematizar notas, afim de torna-las "audíveis". A harmonia aqui é do encontro de gente mesmo, emitindo entre aquele *tum, tum,*

tum, a complementaridade, a idéia de uma música feita em comunhão. Mas ainda não deu para saber o que é ou quem são. Mas, espere um pouco... esse ritmo não é comum e ouço essas vozes... elas trazem uma alegria esfuziante! Um homem do meu lado se pronunciou: o som é negro! Me perguntei: como é que ele sabe? A verdade é que negro ou não, dava muita vontade de ouvir, então fui me aproximando e o som foi crescendo e ganhou mais instrumentos. Pude escutar uma "família" inteira de sons que variavam entre graves e agudos. Havia chocalho e conseguia ouvir também pandeiros, que apesar de tímidos eram acolhidos naquela harmoniosa estrutura musical. Ouço outra voz exclamando: Lá vem João! Então vi dobrar na esquina uma riqueza sem igual: são cores, vozes, tambores, gente, movimento e rostos repletos de alegria. Parecia mesmo algo divino. Era a energia penetrante da cultura afro-brasileira. Era a presença do Congado.

Assim nasceu esse estudo, com o intuito de conhecer os sons do Congado de Montes Claros-MG. Para delimitação do foco optei por trabalhar com um Terno de Catopês de valor significativo nessa cidade mineira. Acreditando que na música "suas estruturas são reflexos dos padrões de relações humanas [...] (BLACKING, 1995, p. 31, tradução nossa)"[1] pretendo compreender – em meio à diversidade do contexto congadeiro – os aspectos componentes da identidade musical do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias.

No Brasil, a presença de distintos grupos culturais, cada qual com características musicais singulares, tende a indicar uma espécie de colcha de retalhos musical com "tecidos" de tons muito próximos a ponto de nos confundir na busca de um limite entre essas forças musicais. Esse processo análogo realiza-se pela convivência parelha de códigos e sistemas em si diversos que convivem simultaneamente em um registro terceiro, mascarando-se de forma mútua, sem que haja, no processo, o ofuscamento total de sua individualidade originária (MARTINS, 1997). Assim se configura o Congado, manifestação afro-brasileira, que envolve elementos da cultura negra entrelaçados com a cultura branca festejando santos católicos, africanamente (MARTINS, 1997).

Essa manifestação nascida do sistema escravista imposto pelo regime colonial português se difundiu pelo Brasil e tomou forma própria como explica Glaura Lucas:

> Ao longo de sua história, os rituais do Congado se difundiram amplamente pelo país, e os processos de interação e rearticulação de seus componentes formadores geraram uma variedade de formas peculiares de manifestação,

[1] " Its structures are reflections of patterns of human relations […]".

> que foram se redefinindo conforme um apoio maior ou menor nesta ou noutra matriz, e de acordo com as transformações impostas pelos contextos culturais (LUCAS, 2002, p. 19).

O ritual congadeiro, em Minas Gerais, acontece durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. Nesse Estado, "os rituais do Reinado de Nossa Senhora do Rosário, ou Congado, constituem uma das mais importantes expressões da religiosidade e da cultura afro-brasileira" (LUCAS, 2002, p. 17). O Congado é formado por sete ordens: o Candombe, o Moçambique, o Congo, os Marujos, o Catopê, o Vilão, e o Caboclo. Cada uma dessas manifestações congadeiras traz em seu cerne elementos componentes de sua cultura que são responsáveis pela manutenção de suas forças culturais. Entre esses elementos destacamos a música que, através de seus ritmos, melodias, letras, dança e tantos outros componentes, engendra momentos extrordinários onde o homem tem oportunidade de potencializar seus sentimentos de amor aos santos de devoção. Em Montes Claros, documentos sinalizam a presença do Congado há mais de um século festejando Nossa senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo nas Festas de Agosto.

O Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias

O Terno do Mestre João Farias tem cerca de 40 pessoas. Esse número é bastante inconstante, vez que alguns dos integrantes não são sempre freqüentes. No Terno, no ano de 2003, *brincaram*[2] somente homens, com idade variando entre cinco e sessenta anos. A inserção no grupo não requer idade como requisito e nem uma comprovação de experiência com os instrumentos, mas passa pela autorização do Mestre. Essa autorização, pelo que pude presenciar – inclusive para minha própria inserção – se dá após uma espécie de "leitura da alma" feita pelo próprio Mestre. Não tem perguntas nem teste algum, mas ele parece saber se o candidato quer de verdade pertencer ao grupo.

Mestre João tem uma casa humilde, com dois quintais. Nela, abriga os ensaios do seu Terno, principalmente no quintal lateral. O maior, nos fundos, é reservado aos animais e plantas do Mestre. Sua sala, que tem cerca de 12m², também acolhe eventualmente os ensaios. Para o Mestre, os ensaios realizados na sala têm uma energia diferente e importante para a performance do grupo. Sobre isso ele comenta: *"lá dento fica mais bonito"*[3]. A observação do Mestre é pertinente, isso porque as paredes viram placas de ressonância, aumentando o

[2] *Brincar* é um termo usado pelos congadeiros que muitas vezes são chamados de *brincantes* por terem a manifestação, também, como um divertimento.

[3] Para melhor identificação, todas as citações dos congadeiros estão em itálico, fonte 12 e entre aspas.

volume sonoro. A acústica faz o Terno se sentir vigoroso, o que influencia diretamente a performance do grupo, tanto no resultado musical quanto no coreográfico. Os ensaios sempre começam na sala utilizando esse recurso acústico para chamar a atenção dos outros Catopês que estão na vizinhança. O som dos instrumentos, ditando o início do ensaio, pode ser ouvido em boa parte do bairro. "São os batidos anunciando uma desordem do cotidiano e instaurando uma nova ordem" (ARROYO, 1999, p. 142).

O Terno começa a ensaiar no mês de maio. A cada encontro os Catopês vão chegando e completando o grupo. Seu João havia avisado que é menor a freqüência dos integrantes nos primeiros dias de ensaio e, por isso, o grupo permanece no quintal de sua casa, evitando sair na rua.

No mês de julho o grupo já conta com um maior número de integrantes e, nessa época, começam as visitas às casas. As casas que deveriam ser visitadas eram, há tempos atrás, marcadas pelo *Procurador*[4] do Terno, que definia a data e o horário da visita. O dono da casa preparava comida e bebida para recebê-los e, após a música ecoar na casa e no quintal, começavam a servi-los. Hoje o procedimento é outro, porque o papel do *Procurador* não é mais tão incisivo. As pessoas se oferecem para receber o Terno, pois não há mais aquela caminhada em busca de casas que, segundo os relatos, existia anteriormente. Isso acontece, provavelmente, por causa do crescimento da cidade. A vida urbana tende a desaproximar as pessoas, contribuindo com a instalação da impessoalidade, característica das aglomerações humanas de maior porte. Isso contribui para que uma cultura como a dos Catopês se retraia, tentando (re)adaptar-se às novas identidades da população. Os grupos presenciaram a chegada da energia elétrica, do automóvel, do telefone e, sobretudo, das favelas, que levam boa parte da população pobre para regiões periféricas, distantes do "centro social". Esse afastamento – que não é só o físico - tende a fragmentar "o elemento tradicional" que é alimentado pela "constância" do "seu universo".

A partir dos dados históricos colhidos nessa pesquisa foi possível perceber que diferentes épocas, com seus distintos aspectos socio-econômicos, tecnológicos e demais elementos culturais, influenciaram e influenciam a performance e o próprio significado social dos grupos de Congado. Diante das inúmeras dificuldades impostas pelo tempo, essa manifestação chega ao século XXI com expressividade, entusiasmo e resistência, elementos

[4] Cabia ao procurador selecionar as casas que seriam visitadas, e assim era definida a trajetória percorrida pelo grupo.

refletidos pela sua música, que atravessa gerações modificando-se, incorporando novos elementos e valores, mas mantendo-se como fonte da identidade congadeira. A música, em toda a trajetória histórico-cultural do Congado, se mostrou presente dando vida, forma e sentido ao ritual, que utiliza a expressão musical como caminho para o contato divino com Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e o Divino Espírito Santo. Como cita Béhague[5]: "música e dança tornam-se a principal experiência religiosa em certos rituais religiosos, e portanto, estão completamente integradas dentro da organização social de tais religiões" (BÉHAGUE *apud* LUCAS, 2002, p. 18).

A religiosidade

O universo do mundo congadeiro, que engloba os espaços, símbolos e todos os demais aspectos ritualísticos que constituem o caminho para a sua ligação com o sagrado, comporta elementos, características e preceitos que convergem num objetivo central, qual seja a direção rumo ao mundo do não natural, do imaterial, do sagrado. Os aspectos desse mundo do Congado, concernentes, construídos e moldados inicialmente "a desejo" do sistema religioso que os comporta – a religião católica –, mescla um universo de homens comuns, sem um comprometimento com o sistema religioso "formal" oficial, com uma estrutura formalizada, como é a estabelecida nos sistemas e tradições da igreja nos moldes católicos. Essa forma de manifestação religiosa é constituinte do *catolicismo popular* que engendra um sentimento de coletividade circundada por um arcabouço mitológico repleto de crenças e ritos, mas que não exerce sobre seus homens os mesmos desejos e obrigatoriedade ritual impostos pela estrutura eclesiástica, impetrada pelo catolicismo oficial. Brandão (1985) descreve o *catolicismo popular* como "igrejas" formadas por agentes camponeses dos cultos coletivos que mantêm uma relação de conflito/compromisso com a hierarquia eclesiástica da Igreja Católica. São membros legítimos da religião católica que, quer por vontade própria ou – como mostra a história – por necessidade, absorveu seus cultos e permitiu seus festejos.

É possível perceber que todo no universo do Congado é formado por partes com seus mitos, ritos, dogmas e cerimônias, e que esse todo não pode ser definido senão em relação às partes que o formam. Assim, é essa religião dos congadeiros – "o todo" – , que tem como elementos motores "as partes" que a formam, ou seja, suas crenças e seus ritos. Para

[5] BÉHAGUE, Gerard. Regional and national trends in afro-brazilian religious musics: a case of cultural pluralism. *Occasional Paper* – Competing Gods: religious pluralism in Latin America, revista do Thomas J. Watson Jr. Institute for International Studies at Brown Univerity, Providence, R. I., n. 11, p. 10-25, 1992.

Durkheim (2000), as crenças são estados de opinião – o pensamento –, enquanto os ritos são modos de ação determinados – o movimento. Esse sentimento de apego e devoção às entidades do mundo sagrado, e essa prestação aos ritos e às crenças, configuram a força de ligação do homem do Congado com seu mundo ideal. Isso porque, ainda segundo Durkheim, todas as crenças conhecidas presumem uma classificação das coisas "reais" ou "ideais" que são dispostas, na concepção do homem, em duas classes ou gêneros opostos (DURKHEIM, 2000). Estes, em outras palavras, poderiam ser traduzidos por "profano" e "sagrado".

A manutenção da comunicação com o ideal, ou seja, com o sagrado, no Terno do Mestre João Farias, se estrutura a partir de uma série de significados que são transmitidos aos integrantes durante a convivência no grupo. No caso dos recém chegados, esse fenômeno ocorre principalmente no período festivo onde todos os símbolos e seus significados se encontram mais presentes, alcançando aí, durante a Festa, o ponto culminante de sua representatividade simbólica. Isso não propõe dizer que o período de preparação para a Festa, assim como o pós Festa, não contenham elementos repletos de significados. Ao contrário, é na chegada ao Terno que os elementos significativos se mostram mais evidentes. Tal fato se evidencia, provavelmente, pelo impacto que se sente ao perceber que algumas coisas ali têm pesos e medidas próprios, determinados e conceituados pela cultura, e sustentados pelos seus *agentes*[6]. É no Terno, no dia-a-dia, a cada prática, vivenciando a música, tocando, dançando ou mesmo em conversas informais, que são incorporados, consciente e inconscientemente, os valores significativos de cada objeto, situação ou idéia. Tal afirmativa é confirmada por Cardoso acreditando que "os aspectos característicos de uma cultura são apreendidos ou absorvidos pelos indivíduos através da constante exposição aos mesmos" (CARDOSO, 2001 p. 33). Pensando a música a partir dessa visão, podemos perceber que a vivência e a absorção dos elementos da manifestação congadeira constróem os aspectos identitários dos indivíduos que naturalmente, se integrarão à essência da sua performance musical.

Nas primeiras conversas com Seu João me espantei ao notar que as coisas, elementos e atitudes que ele valorizava eram muito mais claramente percebidos em sua expressão facial, e na impostação da sua voz, acentuando e marcando suas palavras, do que no conteúdo verbal da conversa. A maneira como Seu João tratava determinados termos ou assuntos ampliou minha capacidade de mensurar o que era representativo para ele. Assim, através de formas de

[6] *Agentes,* nesse estudo, são entendidos como aqueles integrantes que têm assimilado os valores de sua manifestação, e assim, são defensores e divulgadores de sua cultura.

percepção como essas é que os aspectos formadores da identidade do congadeiro vão sendo por ele assimilados e solidificados. No caso dos integrantes do Terno do Mestre João, um auto-reconhecimento do congadeiro enquanto Catopê, ou seja, como membro de uma cultura religiosa que tem como funções principais adorar e festejar os santos a que são devotos, se configura como fator essencial para a sua ligação com o sagrado. Essa conexão só vai se estabelecer, é claro, se esse indivíduo, que é mediador entre o profano e o sagrado, estiver verdadeiramente tomado de verdade pela crença e pelo sentimento de fé.

Observei, que a religiosidade do congadeiro está centrada na crença, interagindo com esta num processo de retroalimentação. Essa religiosidade depende diretamente de uma experiência onde cada integrante do Congado terá oportunidade de desenvolver o seu sentimento de fé. Essa experiência pode ser resultado de uma vivência com o grupo como um todo e/ou com membros dele, onde os conceitos e significados podem ser assimilados. Tal experiência pode ser resultante ainda de um acontecimento espetacular, que faça o congadeiro criar laços com o sagrado, mesmo antes de conhecer os conceitos e significados instituídos no Terno.

Casos extraordinários envolvendo congadeiros são comuns no Terno do Mestre João Farias. O Mestre relata sobre um integrante da Marujada que no período da Festa estava impossibilitado de participar da cerimônia por encontrar-se enfermo num hospital. Segundo o Mestre, o Marujo ficou curado após participar das festividades com a Marujada:

> - Mestre João: *Aníbal tava no hospital, tava internado... e o médico dele pegou e falou com ele: ué Aníbal cê num vai brincar esse ano, os marujo, os Catopê tá bonito lá! Lá na frente da igreja lá tá bonito. Gaguejava um pouquim o véi.*
> - Aníbal segundo Mestre João: *qui, qui, me leva lá que, que eu quero cantar ao meno uma música.*
> - Mestre João: *Aí eles foi e levou lá na igreja. Quando chegou lá na igreja que ele abriu a boca pra cantar, cantar a música da marujada... ele vêi pra casa e ficou dois ano sem ir no hospital... de lá ele recebeu alta. Na igreja ele recebeu alta, dento da igreja. Tava lá na cama pediu o doutor pra trazer ele lá na igreja. Essa música que ele foi cantar lá sarou ele e ele deu pano de vim embora pra casa*. (MESTRE JOÃO FARIAS, 12/10/2003).

Contextualizando com o fenômeno musical no Congado, observamos que, a partir dos conceitos e crenças do individuo, a música nesse contexto parece estabelecer uma comunicação com outras esferas capazes de realizarem, segundo sua fé, feitos de extrema

complexidade. Uma vez ocorridos tais fatos, eles são acrescidos a um conjunto de acontecimentos existentes, somatizadores e instauradores de uma "verdade" que contribuirá para reforçar a fé dos indivíduos, o que se confirma nas palavras do Mestre João: "*essa música que ele foi cantar lá sarou ele*". Essa afirmação demonstra que a idéia de uma cura proporcionada pela música através da fé do congadeiro numa atividade ritual é concebida como uma graça vinda do céu, numa exemplificação do poder realizador que a música tem no Congado.

A devoção e a crença revigoram as forças necessárias para a continuidade da tradição. Comentando sobre as atividades do Terno fora da data dos festejos, Mestre João diz que costuma aparecer alguma "*bandeira temporona*"[7], mas nesse ano de 2003, por que sua esposa se encontrava doente, ele não pode estender as atividades. Porém afirmou categoricamente que em dia de festa nada impede o Terno de sair:

> *"a bandeira era pra hoje, eu não pude ir. Eu falei num posso ir. Como é que eu vou... a mulher lá no hospital eu pego e vou sair batucando aí na rua*? *Agora, se fosse dia de festa mesmo, cê sabe disso... [em tom forte e seguro] que se for dia das festa lá de agosto nada pega! Lá da igreja... nada pega! Pode tá quem tiver doente. Nem que agente tira o Terno daqui [de casa] e põe ele lá numa outra casa, lá pra longe pra lá, e de lá começa sair. Mas num pode falhar o Terno. O Terno tem que tá em cima do pedido".* (MESTRE JOÃO FARIAS, 12/10/2003).

Esse compromisso com a devoção aos santos estando presente à Festa de Agosto é ponto indiscutível para o Mestre, que encontra força para "*tocar* o *Terno na divução*"[8]. Podemos ver essa convicção numa fala do Mestre encontrada no trabalho de Queiroz: "Tudo depende da fé da pessoa, têm muitos que num agüenta, porque nós desfila muito tempo, mais eu tenho que guentar, e na hora que tô na frente do Terno eu arrumo força, é a divução e a fé que da força" (QUEIROZ, 2003, p. 66-67)[9].

O estímulo para a participação no Terno, porém, nem sempre se coaduna com esse estado de devoção, de fé, com a idéia de uma conexão plena com o sagrado. A pretensão do

---

[7] É comum surgirem viagens e levantamentos de bandeira fora do período das festas. Mestre João faz questão de dizer que sempre que possível reúne o grupo e participa dos eventos.

[8] Essa é mais uma das expressões de um particular "glossário" do Mestre que, junto com tantas outras constróem um texto vivo que fecunda, a cada verbalização, os significados da manifestação.

[9] Segundo Queiroz esses dados foram coletados em entrevista realizada durante as festas de Agosto entre os dias 15/08/2002 e 18/08/2002.

Catopê, como pude perceber nos integrantes mais jovens, está muitas vezes voltada somente para o prazer do entretenimento. Envolvidos num sentimento grupal, num ambiente que proporciona amizades, viagens e visitas às casas com um receptivo banquete, eles comungam, muitas vezes, somente com uma parte do ritual, a do entretenimento. Esses integrantes se vêem, cercados por uma estrutura que os elevam, deixando-se inebriarem, orgulhosamente, com aqueles artifícios, que os tornam diferentes dos demais membros da sociedade. Nesse contexto, a música se configura como principal elemento de diferenciação social.

Sobre essa função da música como entretenimento Queiroz (2002), tomando como base um estudo realizado junto ao Congado de Montes Claros, mais especificamente os Catopês, comenta:

> se para os integrantes de idade mais avançada a religião é o foco principal da música, mesmo que o fato de "brincar" – como eles próprios dizem – sempre esteja presente, para as crianças e os jovens, a função de entretenimento é a mais significativa tendo em vista que as suas concepções e crenças religiosas ainda estão em processo de formação. Assim, tocar as caixas, dançar e cantar é, principalmente, um meio de brincar e se divertir, antes de assumir outros significados. (QUEIROZ, 2002, p. 133).

Como observado por Queiroz, o entretenimento é parte inerente à cultura congadeira e acompanhará os integrantes mesmo em fase adulta. O que ocorre, é que para os jovens o divertimento assume proporções preponderantes no ritual, mas, com a permanência no grupo, aos poucos vão assimilando todo o contexto que envolve as coisas do sagrado e as responsabilidades que a eles vão sendo conferidas. Imbuídos nesse processo de assimilação, com o tempo, ocorrerá para os congadeiros uma mudança de foco e o entretenimento passará a ser um elemento agregado ao ritual, mas cederá o plano central à devoção aos santos padroeiros.

Em outras palavras, podemos dizer que no Terno do Mestre João Farias, no que diz respeito à religiosidade dos brincantes, o fenômeno externo sobrepõe-se – pelo menos em caráter de aplicação - ao interno, vez que não é cobrado desses integrantes que tenham fé, que sejam religiosos, embora toda a estrutura ritual conspire para isso. O que se acredita, é que o desejo que paira sobre os congadeiros é o de um Terno unido em devoção à santa do Rosário, porém, o que se vê em prática, é que é necessário um enumerado de ações utilitárias, como tocar, cantar, dançar, etc; que, preenchendo suas funções determinadas, criam as condições necessárias para o acontecimento religioso. O termo fé dá lugar a outros como, por exemplo,

respeito e prestabilidade. É necessário que se comunguem com as ações do grupo e que se respeitem às normas e os significados definidos pela tradição ou pelo próprio Terno.

Considerações finais

Abarcar um estudo sobre música numa cultura como a dos Catopês do Mestre João Farias, com tantos focos interessantes, impulsiona a idéia de interação. Só através da compreensão dos aspectos componentes do grupo e isso inclui os não musicais – se é que existem, uma vez que tudo suscita música – pude melhor investigar sua música. Em minha análise no período festivo, vivenciando cada etapa ritual e seus desdobramentos, observei passo a passo as conexões se formando e os elementos musicais externando-se nas práticas em grupo.

Ficou claro que as interações sociais, sobretudo com o Mestre, proporcionam o surgimento dos elementos significadores da cultura que, através da música, funcionam como comunicadores dessa manifestação. Munido de um sentimento de devoção pela santa do Rosário, Mestre João tem função primordial em seu Terno de Catopês. A forma como ele no atributo de "símbolo" transmite a força do sagrado aos integrantes do seu grupo, nos faz refletir sobre a importância do seu conjunto complexo de funções como lider/religioso/protetor/pai/professor/ícone/amigo. Nettl (1983, p. 329), diz que a identidade, o papel social, e a abordagem do professor de música são componentes importantes de um sistema socio-musical. Mestre João representa bem essa construção socio-musical que ensina mais que música aos integrantes do grupo. Nettl acrescenta ainda que a aprendizagem de música é em quase todo lugar uma experiência de intensa relação entre estudante e professor. Essa relação intensa com os alunos/integrantes do grupo alimenta a coletividade harmonizadora para o feito musical.

No Terno de Catopês do Mestre João Farias os conteúdos são transmitidos por vias, oral e aural, dando ainda mais forma às características musicais apreendidas nesse grupo. A maneira única como se vive e aprende nesse Terno, "molda" os comportamentos dos seus integrantes, tornando-os membros de um grupo que respira música, devoção, amizade e pertencimento.

Os elementos musicais encontrados, aqui, seguem um padrão de funcionalidade que garantem sua permanência no contexto congadeiro. A performance musical do grupo é estruturada a partir de uma noção da complementaridade onde o conjunto proporciona o fazer

musical. Nesse sentido, compreendo que a identidade musical do Terno se dá pela junção da complexidade total dos significados, revertido em forma de uma performance musical. Os aspectos componentes da música do grupo transcendem a situação puramente musical envolvendo um jogo de relacionamentos que determina a ação musical dessa manifestação.

O grupo tem, motivado por seus agentes, zelado pela manutenção dos valores tradicionais que em dialógica com as transformações, consegue estabelecer um parâmetro para suas mudanças. O Terno do Mestre João e todo o contexto congadeiro em Montes Claros persiste na continuidade de uma tradição secular movida pelo homem e requintada, sobretudo, com a saborosa e essencial presença da música.

O Terno pertence a um universo formado por palavra, canto, tambores, transmissão e identidade. "A inter-relação desses elementos traz e retrata algo específico devido à conotação em relação aos processos de definição e manutenção de buscas identitárias do grupo e sua memória" (LÜHNING, 2001, p. 24). Assim, o Terno do Mestre João vai compondo sua identidade significando e resignificando seus valores, enquanto busca interação entre seus atores e sua religiosidade considerando a música como elemento essencial na composição do seu contexto.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical*: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BLACKING, John. Expressing human experience through music. In: BYRON, Reginald (Edit). *Music, culture, and experience*: selected papers of John Blacking. London: The University of Chicago Press, 1995. p. 31-53.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Memória do Sagrado*: estudos de religião e ritual. São Paulo: Editora Paulinas, 1985.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *Mito, Dança e Ritmo no Candomblé em Belo Horizonte*. 2001. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música)–Programa de Pós-Graduação em Música/Musicologia, Mestrado interinstitucional UEMG/ UNIRIO/ CAPES, Belo Horizonte, 2001.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2000. Original francês.

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*: o Congado Mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

LÜHNING, Ângela. Música: palavra-chave da memória. In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org). *Ao encontro da palavra cantada - poesia música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 23-33.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: o reinado do rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MESTRE JOÃO FARIAS, entrevistado pelo autor em 12 de out. 2003. Gravação em 1 fita de áudio.

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

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. Salvador: *ICTUS - Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, Salvador, n. 4, 130-140, 2002.

_____. Música e religiosidade no Congado: relações entre o sagrado e o profano no ritual congadeiro. *Poiesis* – Revista do Departamento de Filosofia – Unimontes. Montes Claro, v.3, n. 1, p. 63-76, 2003.

MÚSICA, IDENTIDADE E TRADIÇÃO: GUERRA PEIXE E OS MARACATUS

Isabel Cristina Martins Guillen.
iguillen@uol.com.br

Resumo: Pretende-se discutir a obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, e o debate que suscitou, analisando-se os artigos publicados na imprensa a respeito do livro, notadamente aqueles em que se discute as relações entre identidade nacional e tradição, contextualizando-a no debate sobre cultura popular e folclore levado a efeito na década de cinqüenta do século XX. A obra de Guerra Peixe pode ser mais bem compreendida se analisada tomando-se como escopo as controvertidas idéias que Mário de Andrade colocou em circulação entre os intelectuais do período, sobre a relação entre modernidade e tradição. Para este, o artista moderno (ou modernista) não deveria se apresentar ou pensar sua produção como negação do passado, mas como atualização do mesmo, não se afastando portanto, de um certo compromisso com a tradição, que a cultura popular sintetizaria. É nesse sentido que Mario propõe uma discussão sobre como deveria ser a música "genuinamente" nacional, uma vez que entende que o artista (músico) deveria promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, enfatizando-se os elementos folclóricos. Este trabalho pretende, em última instância, discutir como Guerra Peixe elaborou esses elementos ao pensar o maracatu-nação, principalmente ao elaborar uma crítica a suas próprias composições no momento em que se confronta com a cultura popular e os maracatus de modo especial, na cidade do Recife.

Pretende-se discutir a obra de Guerra Peixe, *Maracatus do Recife*, e o debate que suscitou, analisando-se os artigos publicados na imprensa a respeito do livro e sua apropriação. A obra de Guerra Peixe pode ser mais bem compreendida se analisada tomando-se como escopo as controvertidas idéias que Mário de Andrade colocou em circulação entre os intelectuais do período, sobre a relação entre modernidade e tradição. Para este, o artista moderno (ou modernista) não deveria se apresentar ou pensar sua produção como negação do passado, mas como atualização do mesmo, não se afastando, portanto, de um certo compromisso com a tradição, que a cultura popular sintetizaria. É nesse sentido que Mario propõe uma discussão sobre como deveria ser a música "genuinamente" nacional, uma vez que entende que o artista (músico) deveria promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, enfatizando-se os elementos folclóricos. Essa discussão sobre o papel de Mário de Andrade como mediador entre música erudita e popular foi discutida nas obras de Naves (1998), Travassos (1997, 2000), Squeff e Wisnik (2001), Contier (1998), dentre outros. Este trabalho pretende tão somente, em última instância, discutir como Guerra

Peixe elaborou alguns desses elementos ao pensar o maracatu-nação, principalmente ao elaborar uma crítica a suas próprias composições no momento em que se confronta com a cultura popular e os maracatus de modo especial, na cidade do Recife. Pretende também apontar a necessidade de traçarmos o percurso inverso, de como a obra foi apropriada pela cultura popular, e sua influência nas práticas culturais, principalmente no maracatu.

Recife: trânsitos musicais entre o popular e o erudito.

Qualquer pesquisador que se debruçar sobre a história da música popular brasileira pode constatar a complexidade com que os trânsitos culturais entre popular e erudito contribuíram para deslindar as fronteiras então supostamente tão bem estabelecidas entre um e outro. Hibridismos, mestiçagens, transculturação ou mediação cultural são conceitos utilizados para tentar dar cabo dessa complexidade que põe em circulação cultural Villa Lobos, Ernesto Nazaré, Donga, Mário de Andrade e muitos outros. A história do samba no Rio de Janeiro é exemplar, e muito bem estudada, demonstrando, como Chartier tão bem colocou, com a ressalva de que não é preciso se diluir as diferenças, que os trânsitos entre o popular e o erudito em muitos momentos dissolvem essas fronteiras. (CHARTIER, 1995; SANDRONI, 2001; VIANNA, 1995).

É preciso, no entanto, aumentar os círculos por onde se deu esse trânsito, não com o intuito bairrista de marcar a contribuição pernambucana nesse circuito, mas com a explícita intenção de mostrar que os percursos são mais amplos e mais complexos, principalmente quando se trata da discussão sobre o nacionalismo na história da música brasileira, seja ela popular ou erudita. É obvio que nesta questão a contribuição de Guerra Peixe ainda precisa ser debatida. É notável a ausência na historiografia brasileira de um debate mais acurado dessa questão na década de 1950, após as críticas ao movimento dodecafônico feitas por Camargo Guarnieri e as defecções do mesmo Guerra Peixe e Carlos Santoro, seguindo orientações do *II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais*, ocorrido em Praga em 1948, em que explicitamente se recomenda aos compositores que adiram à cultura nacional de seus países (NEVES, 1981).

É bastante consolidada, no entanto, a idéia de que Guerra Peixe apenas teria incorporado em sua musica temas nacionalistas após a fase dodecafônica, após o período em que passou no Recife... Faria Jr, no entanto, observa que Guerra Peixe teria tido uma primeira fase, que se poderia denominar de proto-nacionalista, em que a influência das idéias de Mário de Andrade são patentes e reconhecidas pelo próprio compositor. Faria Jr (1998) ainda

observa que em meados da década de 1930, Guerra Peixe teria lido a obra de Mário de Andrade *Ensaio sobre a música brasileira*, e a incorporação e manuseio de material nacional não se deu apenas por influência de Villa Lobos - também reconhecida pelo próprio Guerra Peixe, apesar de ressalvar que nunca o teria "imitado"mas " compreendendo outras possibilidades" - mas também por coleta direta de material folclórico, anterior portanto à sua estadia no Recife em 1949. Guerra Peixe teria mania de registrar tudo o que ouvia, pregões, desafios, etc. Faria Jr faz uma instigante análise da 1ª. *Suíte infantil*, baseado em material inédito existente no arquivo do compositor, demonstrando que Guerra Peixe nos anos de 1942 e 1943 transcrevia para sua obra música popular brasileira, obtida através de coleta direta ("Fanfarra" e coleta de fanfarras executadas por clarins à porta do Teatro João Caetano no carnaval de 1942, mas o mais interessante são os "achechês" fornecidos por J. Espinguela – Irajá – e por Donga!) Estes pontos não se dissociam da tão controversa questão de ter Guerra Peixe composto e publicado música "popular" sob pseudônimo, deslindando os véus que ocultam as incursões não permitidas dos músicos eruditos pelo mercado da música popular (TRAVASSOS, 2000, p. 10-17).

Em 1949, encontramos Guerra Peixe no Recife, contratado pela Rádio Clube do Recife. Que trabalhos musicais desenvolveu? Como atuou na cidade, entre seus intelectuais? Sabemos que Capiba foi seu aluno, em aulas de harmonia e composição, da qual resulta a orquestração feita por Guerra Peixe de sua *Suíte Nordestina*. Mas sua efetiva atuação no ambiente cultural da cidade do Recife ainda precisa ser estudada.

No entanto, é notório que a estadia de Guerra Peixe no Recife foi decisiva para sua carreira a partir desse período. Em seu livro *Maracatus do Recife,* publicado em 1955 (segunda edição de 1981), afirma:

> Em junho de 1949 visitamos o Recife pela primeira vez. Influenciados pela leitura de trabalhos publicados sobre o Maracatu (cortejo), aproveitamos a ocasião para, naquela cidade, compor um maracatu (música) a fim de integrar uma "Suíte" para quarteto ou orquestra de cordas. Dias depois tivemos a oportunidade de assistir, mais ou menos como turista, a uma exibição especial do Maracatu Elefante, e a desilusão sobrevinda é absolutamente indescritível... Apesar da mencionada obra haver obtido o aplauso de pessoas bem intencionadas nos problemas estéticos da música brasileira, não podemos deixar de denunciar agora, o distanciamento que separa a peça musical da fonte. Posteriormente estudados os grupos populares do Recife, incluímos um maracatu na "Suíte Sinfônica n. 2" na qual as principais características, dessa modalidade de música popular, estão entrosadas de maneira mais direta. É esse atualmente nosso ponto de vista, quanto ao aproveitamento do folclore na criação de obras que anunciam as fontes que lhe dão origem. (PEIXE, 1981, p. 49)

Esta longa citação enuncia o quão complexa é em Guerra Peixe a transcrição do popular em sua música, ao mesmo tempo que explica a exigência do maestro quanto à qualidade e profundidade do que chama de pesquisa folclórica, pois, diferentemente de muitos outros folcloristas e músicos, Guerra Peixe não se limitou a recolher as manifestações da cultura popular como matéria prima a ser trabalhada por ele musicalmente. Seu trabalho não pode ser classificado como de um folclorista "tradicional" ou "típico", transpondo as fronteiras que delimitam os campos do saber, caminhando em direção a uma etno-musicologia, ainda que intuitiva. Outros trabalhos de Guerra Peixe, publicados posteriormente, revelam o mesmo cuidado, e contribuíram para que as manifestações culturais a que se referia alçassem um estatuto e legitimidade até então não obtidas, notadamente seus estudos sobre os caboclinhos (PEIXE, 1966.) sobre as bandas de pífano ou zabumbas (PEIXE, 1970) e sobre as rezas de defunto (PEIXE, 1968).

O presente trabalho objetiva apontar questões que demandam ainda muita pesquisa séria que transponha o patamar de saber já consagrado, e que pretensamente diz tudo o que devemos pensar sobre a cultura popular. Questões que visam mostrar que, na cidade do Recife, os trânsitos culturais entre o que se denominava música folclórica, popular e erudita eram mais freqüentes do que se pensa, e o trânsito se dava em vias de mão dupla. A relação de Guerra Peixe com Capiba, figura consagrada da música popular do Recife sinaliza no sentido de apontar que os trânsitos culturais entre o popular e o erudito revelam matizes que é preciso nuançar. As obras que Capiba compôs nos anos de 1930, classificadas como maracatu, e que aparecem transcritas e publicadas na obra organizada por Ascenso Ferreira, *É de tororó*. (FERREIRA, 1951) não foram devidamente analisadas do ponto de vista musical (tarefa que infelizmente eu não posso cumprir). Assunto totalmente ausente da historiografia pernambucana, as relações entre as obras de Capiba e os maracatus (que hoje denominamos "nação") não foram ainda sequer apontadas. O maracatu composto por Capiba em 1932, com letra de Ascenso Ferreira *É de tororó,* não obstante, foi sucesso no Recife, seguindo para o Rio de Janeiro e incluído numa revista de Jardél Jércolis, que excursionou pelo Brasil, Espanha e Portugal. Este mesmo maracatu tornou-se sucesso carnavalesco no Rio de Janeiro no ano seguinte. Ao comentar a publicação do livro *É de tororó*, Manuel Bandeira afirma:

> uma das mais fortes impressões que guardo do tempo da meninice foi o meu primeiro encontro com um maracatu. Era terça-feira gorda e eu ia para a Rua da Imperatriz, no Recife, assistir de um sobrado a passagem das sociedades carnavalescas. Filomomos, Pás, Vassourinhas. De repente, na esquina da Rua da Aurora, me vi quase no meio de um formidável maracatu. De que "nação" seria? Porto Rico? Cabinda Velha? Leão Coroado? Não me lembra.

> Dos melhores era, a julgar pelo apuro e dignidade do Rei, da Rainha e seu cortejo – príncipes, damas de honra, embaixadores, baianas. Pasmei assombrado. Tudo em volta de mim era carnaval: aquilo não! Mas o que é que me fazia o coração pulsar assim em pancadas de medo? Analisando agora, retrospectivamente o meu sentimento, creio que o motivo do alvoroço estava na música, naquela música que mal parecia música – percussão de bombos, tambores, ganzás, gonguês e agogôs, num ritmo obsessor, implacável, pressago...Mesmo de longe (lembro-me de certa noites em que na velha casa de Monteiro, a viragem trazia uns ecos de batuque, o ritmo dos maracatu [...] invocava. Todas essas memórias dos meus oito anos, impagáveis como o cheiro entre mar e rio do cais da rua da Aurora, buliram em mim, mais vivas do que nunca, à leitura do livrinho *É de tororó* [...]" (BANDEIRA, 1958).

A semelhança dessas emoções, com a descrita por Mário Sette em *Arruar,* não pode ser tomada como mera coincidência. Bandeira afirma que Capiba não foi apenas compositor popular, mas cuidou de transpor para música erudita os temas da cultura popular. Na sua *Suíte Nordestina*, transcrita para orquestra por Guerra Peixe, a música negra e o batuque estão presentes. Bandeira reconhece na sonoridade dos maracatus de Capiba os velhos maracatus de sua infância, notadamente o *Eh Luanda!* "Reconheci logo nos acordes da mão esquerda aquele ritmo obsessor, implacável [...]" (BANDEIRA, 1958) tema intrigante e que deixo como instigação para que os músicos se dediquem a pensar. Mas que no entanto é suficiente para apontar para a questão central que quero discutir: a necessidade de se pesquisar a história das mediações culturais na cidade do Recife. E essas mediações não transitam numa via de mão única, como já afirmei, percurso consagrado pela historiografia que se dedica a pensar as apropriações e transcrições que a música erudita fez da popular. Por que não transitar pela contra-mão, e se interrogar sobre os modos como essa cultura popular se apropria da cultura erudita? Por que partirmos do pressuposto de que a cultura popular não tem acesso à erudita? Um "historinha", e que aparece "folclorizada" (denotando a dificuldade de se transitar nessa contra-mão) nos dão fortes indícios de que se trata de um campo de pesquisa muito promissor:

> "[...] o maestro Guerra Peixe, há dias, me contou caso que bem demonstra a mistificação a que ficam sujeitos muitos pesquisadores. Quando viveu no Recife, catando pontos de xangôs, seu guia era o famoso babalaô Gobá. Depois de lhe cantar muita música de terreiro, Gobá se tomou de simpatia e decidiu ser honesto:
> - tudo o que lhe ensinei foi errado.
> Ante o espanto de Guerra Peixe, explicou:
> - Sempre ensino errado aos "brancos" que vem aprender pontos. Troco o nome das entidades, confundo as melodias e as letras. Mas hoje somos amigos e vamos corrigir tudo o que cantei...
> Gobá passou a freqüentar a casa do maestro. Ficou íntimo da família. Um dia:

> - Guerra, fiz um ponto novo para Xangô. Agradou muito no terreiro. Todos os cavalos já o aprenderam. Ficou uma beleza! Acrescentou:
> - Inspirei-me naquela musiquinha que sua esposa toca no piano.
> Cantou o folclore de sua autoria e Guerra Peixe quase caiu pra trás. O novo ponto de Xangô lançado com êxito nos terreiros recifenses era, precisamente, *Pour Elise*, peça para piano de Beethoven.
> Beethoven está agora nos Xangôs pernambucanos, servindo de apoio à incorporação do orixá... Imagino que daqui a alguns anos, um desses pesquisadores improvisados descubra a melodia. E saia afirmando que Beethoven se inspirou no folclore brasileiro para compor *Pour Elise* [...] (HOLANDA, 1969)

O trabalho de Guerra Peixe *Maracatus do Recife*, tem uma história semelhante. É inegável que esta obra não ficou restrita aos âmbitos da cultura erudita. Ao longo das décadas, após duas edições, em que notadamente a influência da segunda é muito maior do que a primeira, as apropriações de Guerra Peixe precisam ser pensadas com mais vagar. Principalmente a forma como muitos participantes dos maracatus têm lido Guerra Peixe como autoridade acerca do que é a tradição nos mesmos. Citar Guerra Peixe legitima hoje muitas práticas culturais. Dessa forma, é preciso se pensar como, a exemplo do apontado por Chartier, que práticas de representação modificam as práticas culturais (CHARTIER, 1990).

Maracatus do Recife: leituras e apropriações

Gostaria aqui de fazer uma pequena observação de como podemos entender apropriação. Roger Chartier, em entrevista concedida a Carlos Rodrigues Anaya e outros, publicada em *Cultura Escrita, literatura e história,* observa que

> "apropriar-se é estabelecer a propriedade sobre algo; e desta maneira o conceito de apropriação foi utilizado por Michel Foucault para descrever todos os dispositivos que tentam controlar a difusão e a circulação dos discursos, estabelecendo a propriedade de alguns sobre o discurso por meio de suas formas materiais. E existe a apropriação no sentido da hermenêutica, que consiste no que os indivíduos fazem com o que recebem, e que é uma forma de invenção, de criação e de produção desde o momento em que se apoderam dos textos e dos objetos recebidos. Dessa maneira, o conceito de apropriação pode misturar o controle e a invenção, pode articular a imposição de um sentido e a produção de novos sentidos, mas há um problema histórico ou historiográfico: como fazer a história das apropriações?" (CHARTIER, 2001,p. 67).

No nosso caso específico, é necessário levantarmos as críticas e resenhas que foram produzidas sobre a obra *Maracatus do Recife*, trabalho este que pode apontar para as questões que suscitou em meio aos intelectuais da cidade do Recife. Um trabalho sistemático da

recepção da obra de Guerra Peixe ainda precisa ser feito, mas podemos aqui apontar algumas questões importantes. Em reportagem publicada no *Diário da Noite* do Recife, em 11/02/1956, e que tinha como título *Recife pitoresco. O Maracatu Elefante. Relíquia viva do passado,* encontramos indícios de como pode ter sido a estada de Guerra Peixe na cidade, e sua inserção no meio intelectual, pois o autor afirma que "o Recife não deu a este homem o valor que realmente possui" recusando-se a publicar em forma de livro artigos que Guerra Peixe publicara no *Diário de Pernambuco*, sob o título *Um século de música*. O Instituto Joaquim Nabuco também teria se recusado a aceitá-lo como pesquisador, "negando-lhe a oportunidade pleiteada de organizar as pesquisas de folclore musical" com " temor de que o ingresso de uma tão relevante personalidade lançasse ao segundo plano as glórias da terra [...]" O livro, no entanto, revelava-se uma "lição de pernambucanismo" de amor ás tradições.

E é nesse sentido, de autor que sabe quais são as verdadeiras tradições que ele é lido ainda hoje. Vai-se ao texto de Guerra Peixe para se confirmar qual a autêntica e legítima tradição dos maracatus. E por mais que Guerra Peixe tenha se horrorizado com o saber consagrado, com a recusa dos folcloristas de fazerem pesquisa de campo, seu livro encontra-se hoje entronizado como "o" saber sobre o maracatu. Esta afirmação pode ser comprovada na forma como se dá sua apropriação, não só de Guerra Peixe, mas de outros autores, por exemplo, pelo Maracatu Nação Leão Coroado, no site http://www.leaocoroado.org.br/. Aqui, os autores são citados! Seu texto é recortado tematicamente, independentemente de suas questões com a historiografia, das querelas intelectuais que o texto estava travando ou debatendo. Determinada citação, ao ser recortada de seu debate, e posta num rol de autores consagrados, ao lado de Katarina Real ou Leonardo Dantas, vira autoridade.

É possível, no entanto, fazermos uma leitura comparada de Guerra Peixe, estabelecendo seus possíveis parceiros, com quem dialoga e de quem quer marcar distância. Uma leitura mais histórica. Algumas questões são centrais no texto de Guerra Peixe, questões que lhe permitem marcar a diferença com o saber posto em circulação sobre os maracatus, no momento em que escrevia. A primeira dessas questões diz respeito à origem do maracatu. Há nesta questão um saber instituído, contra o qual Peixe se insurge. E que é perceptível para seus críticos e resenhadores: *Maracatus do Recife* surpreende por que revela "o pesquisador paciente, responsável, cheio de cautelas, amplo nas suas investigações..." Para Paulo Afonso Grisolli (1955), Guerra Peixe foi ao arquivo e não simplesmente repetiu o que os modernos costumam fazer ao afirmar que o maracatu "é um cortejo real cujas práticas são reminiscências decorrentes das festas de coroação de reis negros, eleitos e nomeados na instituição do Rei do Congo." Fórmula consagrada desde Pereira da Costa, inexistiam, não

obstante, quaisquer estudos sobre a mesma instituição e sobre sua relação com os maracatus. Peixe traz para a discussão em torno da pesquisa folclórica a necessidade de se desconstruir esses saberes, ao apontar para a existência de autos e outros indícios de que a origem do maracatu não se deu em linha reta com a instituição dos Reis do Congo. Para a necessidade de não se repetir simplesmente o já sabido e consagrado. E isto, "sem temer usar o talvez e o parece que, quando isso lhe é exigido, pela sua responsabilidade de estudioso das coisas do folclore" (GRISOLLI, 1955).

Guerra Peixe não teme discordar das autoridades consagradas, a exemplo de Mário de Andrade e Oneyda Alvarenga, questionando seus argumentos em relação à etnologia da palavra maracatu, que ambos os autores remontavam a *maracá*, e sua origem indígena, portanto. Parece-lhe mais verossímil a observação de Gonçalves Fernandes, que aponta o vocábulo *maracatucá* (vamos debandar) em sua proximidade com a língua falada pelos que faziam o maracatu. (PEIXE, 1980, p. 26-28) Mas é na discussão sobre a "dama do paço" – grafia hoje não questionada – que se revela o tino de pesquisador de Guerra Peixe, sua proximidade com aqueles que fazem o maracatu marcando a diferença do que escreve porque assentada em observação direta. A calunga do maracatu, assim como hoje, constituía-se num enigma a ser pensado, para além do já consagrado jargão "reminiscência de antigos totens africanos". Mário de Andrade tinha afirmado que as damas que a conduziam desenvolviam um "passo" distinto, e por isso eram chamadas de "dama do passo". Para Peixe, em uma cuidadosa linguagem em que levanta "a hipótese da interpretação dos estudiosos haver-se derivado de um engano inicial", podia-se levantar a possibilidade de que o vocábulo se referia à posição da figurante enquanto membro do cortejo real, portanto, do paço. Mas conclui que, "não há duvidar (sic), o problema é complexo [...]" (PEIXE, 1980, p. 41).

Palavras que não devemos esquecer, quando se trata de abordar duas outras questões de enorme complexidade e que Guerra Peixe enfrenta, se bem ou mal, este é um outro problema. Trata-se, em primeiro lugar, da relação dos maracatus com os xangôs, constatada pelo maestro, posta às claras. Podemos afirmar que no momento em que publica seu livro essa associação não provoca mais temores ou perseguições policiais, o que lhe facilita a constatação. Importa para nós, pesquisadores da história dos maracatus, que essa associação não aparece claramente na historiografia, a não ser como subterfúgio utilizados pelos populares para escaparem da perseguição policial (FERNANDES, 1937). O livro de Peixe não autoriza os atuais pesquisadores a afirmarem que a relação dos maracatus com os cultos afros lhes é inerente, ou constitutiva. Podemos afirmar que hoje a relação dos maracatus-nação com as religiões afro-descendentes é identitária, mas não podemos ler as afirmações de

Guerra Peixe como indícios de que sempre foram assim. O fato de que essa relação era evidente na década de 1940 não autoriza nenhum historiador ou estudiosos da cultura popular a afirmar que os maracatus-nação sempre estiveram relacionados com os xangôs, ao menos enquanto não se fizer uma história dos mesmos – o que inexiste na historiografia pernambucana. Aqui, Peixe se transforma novamente em autoridade que legitima essa questão identitária dos maracatus – nação na atualidade. Outros modos de se pensar a apropriação de uma obra.

A segunda questão diz respeito à diferença que Peixe aponta entre os maracatus. Para nós hoje, essa diferença é obvia, mas no momento em que publica, há uma tal resistência que o impacto de suas idéias só se torna perceptível após a segunda edição e a publicação do livro de Katarina Real. *Folclore do Carnaval do Recife* na década de 1960 - que consagra as denominações de maracatu-nação e maracatu de orquestra, ou rural. Na segunda metade da década de 1940 é que essa diferença começa a ser perceptível para os estudiosos do folclore (apesar de que Ascenso Ferreira não faz essa distinção, ao se referir aos maracatus existentes na zona da mata!). Em trabalho ainda em andamento, Ivaldo Marciano de França Lima, e eu mesma, apontamos para a complexidade do problema, e que é impossível aqui nos determos (LIMA, 2004; GUILLEN, 2004) Para Guerra Peixe, como músico que se detém para ouvir os que fazem os maracatus, essa diferença é gritante, a ponto de criticar Roger Bastide por não perceber a diferença nas loas. (PEIXE, 1980, p. 55).

São estas algumas questões que perpassam a obra de Guerra Peixe, e que necessita de um trabalho de análise mais acurado para que possamos compreender as relações entre práticas e representações que circulam entre a cultura popular e a erudita na cidade do Recife. (CHARTIER, 1990).

Referências bibliográficas

BANDEIRA, Manuel. Os maracatus de Capiba. *Folha de Minas*, 30/08/1958.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre, ArtMed, 2001.

_____. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel, 1990.

CHARTIER, Roger. "Cultura popular": revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n. 16, 1995, http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/172.pdf.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil*: canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru, SP, Edusc, 1998.

FARIA JR. Antônio Guerreiro. Guerra Peixe e as idéias de Mário de Andrade: uma revelação. *Debates. Cadernos do programa de Pós-graduação em música.* Rio de Janeiro, n.02, p. 63-72, 1998.

FERNANDES, Albino Gonçalves *Xangôs do Nordeste.* Investigações sobre os cultos negros fetichistas do Recife. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1937.

FERREIRA, Ascenso. *É de Tororó. Maracatu.* Rio de Janeiro, Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

GRISOLLI, Paulo Afonso. A partir da instituição do Rei do Congo, um maestro estuda os maracatus do Recife. *Folha da Manhã,* São Paulo, 22/11/1955.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Mediações culturais: os maracatus-nação nas obras dos modernistas em Pernambuco. Trabalho apresentado no *XI Encontro Estadual de História – Anpuh-PB*, Campina Grande, 12 a 16 de julho de 2004, mimeo.

HOLANDA, Nestor de. Telhado de vidro. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 26/09/1969.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Tradição e autenticidade entre os maracatus-nação do Recife: desconstruindo uma idéia e um olhar homogeneizador. Trabalho apresentado no *XI Encontro Estadual de História – Anpuh-PB*, Campina Grande, 12 a 16 de julho de 2004, mimeo.

LOPES, Maryla Duse Campos. Aspectos nacionalistas na obra de César Guerra Peixe. *Revista da Academia Nacional de Música*. v. 10, p. 69-73, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.1981.

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

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi, 1981.

PEIXE, César Guerra. A influência africana na música do Brasil in: MOTTA, Roberto (org.) Os afro-brasileiros. *Anais do III Congresso Afro-Brasileiro*. Recife, Massangana, 1985, p. 89-104.

PEIXE, César Guerra. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Irmãos Vitale, 1981.

_____. Os caboclinhos do Recife. *Revista Brasileira de Folclore*. Ano VI, n. 15, p. 135-158, mai.-ago. 1966.

_____. Rezas de defunto. *Revista Brasileira de Folclore*. Ano VIII, n. 32, p. 235-268, set.-dez. 1968.

_____. Zabumba, orquestra nordestina. *Revista Brasileira de Folclore*. Ano X, n. 26, p. 15-38, jan-abr. 1970.

REAL, Katarina. *O folclore no carnaval do Recife.* 2. ed. Recife, Fundação Joaquim Nabuco - ed. Massangana, 1990.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decenete*: transformações no sambo do Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro, Jorge Zahar/ Ed. UFRJ, 2001.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música*: o nacional e o popular. São Paulo, Brasiliense, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

_____. *Os mandarins milagrosos*: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro, Funarte/Jorge Zahar, 1997.

VIANNA, Hermano. *Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1995.

MÚSICA, SOCIEDADE E MÍDIA

Raiana Alves Maciel Leal do Carmo
raianamaciel@yahoo.com.br

Resumo: O mundo contemporâneo tem nos apresentado uma grande quantidade de informações oriundas dos mais variados meios de comunicação. A música, por sua forte e significativa relação com a sociedade tem se apresentado como um forte campo de exploração midiática sendo comercializada, de forma crescente, pelos meios de comunicação de massa, que muitas vezes determinam grande parte do universo musical veiculado em nossa sociedade. Paralelo a esse "mundo musical" outras possibilidades de acesso a música continuam existindo e, através dos distintos significados e contextos que a música ocupa, se apresentam como meios significativos de contato com o fenômeno musical. Esse trabalho tem como base uma pesquisa que vem sendo realizada na cidade de Montes Claros-MG desde janeiro de 2004 com o objetivo de apontar os principais meios de contato dos moradores dessa cidade com a música. A metodologia desse trabalho contemplou, além de uma pesquisa bibliográfica, dados empíricos coletados em Montes Claros, a partir de observações participantes, aplicação de questionários e a realização de entrevistas junto aos moradores da cidade. Após a análise dos dados coletadas nesse contexto é possível afirmar que essa cidade oferece múltiplos meios de contato com a música. Porém, de forma avassaladora os meios de comunicação de massa (televisão e rádio) continuam sendo as principais referências de contato dos moradores de Montes Claros com a música.

A relação entre música, sociedade e mídia tem sido foco de discussões e estudos contemporâneos tanto no campo da música como em outras áreas do conhecimento, como a antropologia, a sociologia, a história, a filosofia e etc.

A música por sua forte e determinante relação com a cultura, sendo responsável pela caracterização identitária de particularidades dentro de cada contexto social, tem estado em constantes processos de (re)definição, incorporando mudanças oriundas dos distintos fatores que têm atingido a sociedade na atualidade. Nessa perspectiva, percebemos que as novas tecnologias e a força exacerbada que os meios de comunicação de massa vêm exercendo em nossa cultura, têm modificado consideravelmente as formas de fazer, apreciar, e perceber música.

Entendendo que a expressão musical vai muito além de uma manifestação artística, que se esgota em si mesmo, compreendemos a necessidade de pensar a música como um fenômeno social que transcende os seus significados estruturais, contemplando valores que caracterizam e determinam a sociedade em distintas expressões culturais.

Nesse trabalho realizamos um estudo específico da música na sociedade de Montes

Claros – cidade localizada no norte de Minas Gerais –, buscando compreender as relações entre o fenômeno musical e o contexto sócio-cultural dessa cidade, refletindo principalmente sobre o papel da mídia nas formas de contato dos seus moradores com a música.

Assim, esse trabalho teve como objetivo central verificar como os moradores de Montes Claros têm estabelecido seus contatos, de forma direta, com a música e quais os principais gêneros, estilos e espaços que têm feito parte dos universos musicais dessas pessoas.

Para apresentar os resultados desse estudo estruturamos esse trabalho em quatro partes. Na primeira parte discutimos a relação entre música e cultura, a partir de um estudo bibliográfico que contemplou produções atuais da área de etnomusicologia e demais áreas afins.

Na segunda parte, enfocamos aspectos da transmissão musical em distintos contextos sócio-culturais, refletindo sobre a importância dos processos de ensino e aprendizagem da música na caracterização da manifestação musical em uma determinada cultura.

Ainda com base na pesquisa bibliográfica, realizamos na terceira parte uma revisão da literatura que compreende aspectos sobre o impacto da mídia e dos meios de comunicação de massa, na determinação das expressões musicais no mundo contemporâneo.

Na última parte, apresentamos os resultados da pesquisa de campo realizada junto à sociedade de Montes Claros, refletindo sobre características particulares dos meios de contato dos moradores dessa cidade com os distintos universos musicais de seu contexto cultural, entendidos a partir da relação entre música, sociedade, e mídia.

1. Música e cultura

Tendo em vista que a música é um importante meio de expressão e de comunicação, podemos destacá-la como fator determinante para a constituição de idiossincrasias que dão forma e sentido a identidades culturais nos mais variados contextos da nossa sociedade. Assim, a música se estabelece como uma das mais importantes e significativas expressões culturais, estando presente em manifestações diversas do homem em seus múltiplos e variados contextos.

Entendendo que a definição de cultura vai muito além do âmbito restritivo das concepções acadêmicas e da chamada “classe artística e intelectual”, percebemos que o seu sentido se estende por um conjunto de significados comuns a um grupo social. Significados

estes, constituídos a partir das interações sociais e determinantes dos valores, costumes, conceitos, comportamentos, e demais características que configuram uma cultura (GEERTZ, 1989, p. 15).

Compreender o que seria cultura tem sido, nos últimos dois séculos, um dos principais anseios dos antropólogos, e de outros estudiosos das relações entre o homem e suas expressões sócio-culturais. A busca de uma definição do termo cultura vem desde Tylor (1832-1917), que a caracterizou como um "todo complexo" que inclui conhecimentos, crenças, artes, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade (LANGNESS, 1987; LARAYA, 2002; MELLO, 2001). O conceito de cultura tem sofrido ao longo do tempo diversas conotações, adaptadas às distintas correntes antropológicas que foram se constituindo ao longo da nossa história.

Se pensarmos numa definição mínima de cultura como conceitos e comportamentos aprendidos e se a entendermos como um grande código, comum a um determinado grupo e/ou contexto, podemos afirmar que ela é o fator determinante para a concretização de todo processo que envolva relações sociais. Nesta perspectiva, tratamos nesse estudo de um dos aspectos comuns a todo e qualquer contexto cultural - a música - buscando entender como ela se configura a partir das relações culturais de uma dada realidade.

A música, pensada em relação à cultura, pode ser considerada como um veículo universal de comunicação, no sentido que não se tem notícia de nenhum grupo cultural que não utilize a música como meio de expressão e comunicação (NETTL, 1983). É importante notar que com essa afirmação não estamos concebendo a música como uma "linguagem universal", tendo em vista que cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando os códigos que a constitui. Dessa forma, não é possível a nós compreender universalmente todas as músicas do mundo, por ser a linguagem musical de cada cultura adequada ao seu sistema singular de códigos (QUEIROZ, 2004).

2. Transmissão musical:

As formas de transmissão musical são determinantes para refletir sobre as dimensões estéticas da música em uma cultura. Assim, compreender as diferentes perspectivas de contato com a musica, nos permite analisar e compreender concepções mais amplas da música em uma determinada sociedade.

Concordamos com Nettl (1983, p. 81) na sua concepção de que os métodos de

transmissão são determinantes dos rumos de uma cultura musical (NETTL, 1997, p. 81).

Temos consciência de que a música é transmitida quotidianamente em qualquer sociedade e, de forma mais ou menos intensiva, faz parte do mundo cultural de cada indivíduo.

A indústria dos produtos musicais, em suas diferentes ramificações, tem favorecido uma certa "padronização" das música apreciadas e comercializadas na nossa sociedade contemporânea. Assim, temos assistido à determinação industrial do que as pessoas, na grande maioria dos centros urbanos, ouvem, assistem e compram.

Essa pesquisa nos revelou dados significativos para refletir sobre as formas de transmissão de música na cidade de Montes Claros. Uma transmissão que não se configura como aspectos formais de um ensino de música, mas sim como formas de acesso ao fenômeno musical em suas distintas ramificações.

3. Música e tecnologia: Os meios de formação estético-musical na sociedade contemporânea

A ascensão tecnológica no mundo contemporâneo e a grande diversidade dos meios de comunicação têm proporcionando a toda população grande acesso às informações de distintas culturas, favorecendo processos de aculturação[1], que fogem, atualmente, de qualquer controle social.

O impacto dos meios tecnológicos na sociedade tem gerado mudanças significativas nas nossas formas de relacionar, sentir, ver, **ouvir**, apreciar e interagir com o mundo. Essa idéia tem sido amplamente discutida por autores como Domingues (1997), Lévy (1993), Parente (1999) e outros importantes estudiosos que têm se dedicado a discutir e analisar os reflexos das novas tecnologias na realidade atual.

O advento das mídias eletro-eletrônicas a partir do início do século XX, e a crescente profusão da informática a partir da década de 1970, geraram novas possibilidades de formação estético-social, ampliando os meios de acesso e as possibilidades de produção visual e sonora. O desenvolvimento tecnológico acentuou os efeitos trazidos pela revolução industrial, como também a multiplicação de fontes sonoras e o maior domínio territorial acústico. Dessa forma, a criação de aparelhos como o fonógrafo, o rádio, a televisão, dentre

[1] Aculturação, numa visão antropológica, é o processo pelo qual uma cultura se modifica a partir da incorporação de traços significativos de outra cultura ou da adaptação a essa (LANGNES, 1987; LARAYA, 2002; MELO, 2001).

outros, afetaram consideravelmente a maneira de percepção, produção e difusão do som nas sociedades contemporâneas.

As novas tecnologias, emplacadas na produção musical, têm intensificado mudanças significativas no que diz respeito aos mecanismos de gravação e de reprodução, execução musical, recepção do produto musical, como também a criação de novos estilos e tendências. Recursos, como o da amplificação, possibilitaram a produção de uma maior intensidade sonora, ampliando as possibilidades de alcance para uma audiência cada vez mais numerosa.

A partir das novas técnicas de criação do som, que emergiram dos avanços tecnológicos do século XX, podemos afirmar que possibilidades variadas de ampliação sonora, como distorções controladas e alterações dos timbres, propuseram novas formas de compor e executar músicas, explorando a criação de sonoridades que ampliaram os padrões estético-musicais até então existentes.

Avaliando a música enquanto importante veículo de comunicação, é fundamental refletir sobre a caracterização da sensibilidade musical frente às inovações tecnológicas, entendendo que elas afetam diretamente o lugar e o papel da música para o indivíduo e para a sociedade. Nessa perspectiva, José Jorge Carvalho afirma que:

> Os meios de comunicação e difusão cultural provocam uma constante renovação na percepção do ouvinte de música, na medida em que estão sempre fazendo experiências com regras comunicativas e buscando avançar na tecnologia de confecção de novos produtos musicais e nos mecanismos de interação desses produtos com seus consumidores. (CARVALHO, 1999, p. 56).

A propagação dos meios de comunicação de massa, promoveu a ampliação do papel da música nas ações políticas, culturais, e sociais do mundo atual. A indústria fonográfica, representada, principalmente, pelo rádio e pela televisão destacou-se como veículo mobilizador, responsável por mudanças significativas dos padrões estético-musicais. Esses veículos de comunicação de massa, tornaram-se meios, de certa forma, homogeneizadores, com interesses, muitas vezes, voltados para fins mercadológicos, que tendem a condicionar e a determinar o acesso musical dos seus ouvintes.

A elaboração de novos estilos e tendências, criadas a partir da aplicação da eletrônica na produção musical, marcou processos inovadores, como a procura de sonoridades inusitadas, diferentes dos padrões convencionais estabelecidos no ocidente. Esse tipo de experiência sonora deu origem a concepções musicais como a música concreta, a música eletrônica, e a música eletroacústica, além de proporcionar a utilização de fontes sonoras diferenciadas nas distintas formas de composição e execução musicais da atualidade.

Em suma, é importante pensar a relação entre música e tecnologia como algo significativo e determinante para a manifestação musical como fenômeno social, tendo em vista que os meios de formação estético-musical na sociedade contemporânea, com a difusão dos meios eletrônicos, têm provocado mudanças significativas na produção, elaboração e apreciação da música. Em diferentes perspectivas, podemos afirmar que são notórios os benefícios das tecnologias contemporâneas para nossa sociedade. No entanto, é importante enfatizar que os adventos tecnológicos tem proporcionado problemas e manipulações sociais, determinantes para a caracterização e formação musical dos distintos contextos presentes em nossa cultura.

A partir dessas reflexões, analisaremos dados específicos da realidade de Montes Claros, refletindo sobre as formas de contato dos moradores dessa cidade com a música em diferentes dimensões, e sobre o papel da mídia na formação musical dessa sociedade. Com base nessa pesquisa, contextualizamos aspectos mais amplos da relação música, sociedade e mídia, com particularidades desse contexto, analisando em diferentes perspectivas, as formas de conhecer, ouvir, apreciar e perceber música.

4. A música na sociedade de Montes Claros

Montes Claros apresenta uma grande variedade de contextos e expressões musicais, abrangendo desde instituições formais de formação musical até manifestações de características específicas da cultura popular. Essa cidade conta há trinta e três anos com um conservatório público de música, o Conservatório Estadual de Música Lorenzo Fernandez que atualmente possui cerca de 4000 alunos, e há dezessete anos com o curso superior em artes, com habilitação em música, oferecido pela Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES. Essas duas instituições promovem, além de suas atividades de ensino regular, práticas que favorecem uma difusão artística/musical em diversos contextos da região do norte de Minas.

Montes Claros possui ainda uma grande variedade de manifestações culturais que têm a música como um dos principais meios de expressão. Assim, encontramos nessa cidade grupos como as Folias de Reis, que são atualmente em número de trinta grupos registrados[2], o que representa um dado significativo para uma cidade que possui cerca de 306.000 habitantes. Outra importante manifestação musical dessa cidade são os grupos de Seresta. Atualmente a

[2] Dados fornecidos pelo Sr. Alcides Dias Machado – presidente da Associação dos Foliões de Montes Claros.Segundo outros relatos, existem pelo menos mais dez grupos que não participam da Associação.

cidade possui cerca de dez grupos, sendo que alguns deles chegaram a alcançar projeção nacional - como a Seresta João Chaves, com mais de 30 anos de existência - ganhando concursos e participando de diversos festivais até a década de 1980. Montes Claros conta também com artistas locais que obtiveram fama pela sua música tipicamente regional, podendo ser mencionados, entre outros, os violeiros Zé Coco do Riachão – que chegou a ser apelidado de Beethoven do sertão – e Tião Carreiro, e os compositores Godofredo Guedes e João Chaves - que compuseram principalmente modinhas, toadas e marchas. Dentre essas diversas e significativas manifestações, destacam-se, ainda, os grupos de Congado que, entre os meses de maio e agosto, desfilam pelas ruas visitando casas e igrejas, devotando sua fé e suas crenças no poder divino.

Os exemplos citados anteriormente, mesmo não ilustrando toda a realidade do universo musical de Montes Claros, demonstram a forte diversidade e as múltiplas facetas do fenômeno musical nesse contexto.

Com efeito, percebendo essa grande diversidade musical que constitui o universo cultural de Montes Claros, é possível perceber que a população dessa cidade tem um leque de possibilidades de contato com a música. Músicas de distintos contextos, significados, valores, usos e funções.

4.1. A pesquisa de campo

A metodologia do trabalho de campo teve como base a aplicação de questionários e a realização de entrevistas junto a moradores de Montes Claros. Foram realizadas também observações participantes de performances musicais, buscando compreender o perfil do público envolvido, bem como os conceitos e comportamentos determinados pela manifestação musical.

Como universo dessa pesquisa selecionamos bairros de distintas classes sociais da cidade, com intuito de compreender campos diferenciados, verificando se existem diferenças significativas nas suas relações com a música. Assim, foram selecionados os bairros São Luis, Ibituruna, Todos os Santos, Cândida Câmara, Santa Rita, Vila Guilhermina, Vilage do Lago II, Vargem Grande II, e Chiquinha Guimarães. Além desses bairros foram aplicados questionários, aleatoriamente, com moradores de outras regiões da cidade.

Foram aplicados trezentos questionários: trinta em cada bairro selecionado, e trinta aleatoriamente. Após a aplicação e análise dos questionários foram realizadas cem entrevistas: noventa com moradores dos bairros estudados – dez de cada bairro –, e dez com moradores de distintos contextos da cidade.

A observação participante foi realizada em eventos diferenciados com o intuito de verificar formas distintas de contato com a música, analisando o perfil do público envolvido na situação de performance e a função da música dentro de contextos musicais de diferentes características.

Após a realização da coleta, os dados foram analisados quantitativo e qualitativamente, somando a análise estatística com a interpretação intensiva da realidade estudada. Tomando como base as nossas análises, apresentamos em seguida os resultados obtidos a partir dessa pesquisa.

4.2. Os meios para apreciação musical em Montes Claros

A partir dos resultados dessa pesquisa, ficou evidente que os meios de comunicação de massa constituem a principal forma de contato dos moradores dessa cidade com a música. Outras formas, como a apreciação musical de performance ao vivo, variam de acordo com o poder aquisitivo de cada região. Sendo que nos bairros de poder aquisitivo mais baixo o índice de pessoas que não freqüentam eventos dessa natureza é de 60%, diminuindo quando comparado com os bairros de poder aquisitivo mediano (25,5%), e principalmente se comparado com os bairros de poder aquisitivo mais alto (13,4%).

Esses índices são retratados em todas as outras alternativas apresentadas como formas diferenciadas de contato com a música, como a compra de CDs, o uso do computador (internet) e etc.

Em suma, as formas de contato com a música, em Montes Claros, estão diretamente relacionadas com o poder aquisitivo de cada região investigada, sendo possível concluir que os bairros de maior poder aquisitivo têm uma variedade maior de possibilidades de acesso a música, mesmo que os meios de comunicação de massa, mais especificamente o rádio, constituem a principal forma de acesso a essa manifestação.

4.3. Os espaços e contextos musicais

Analisando especificamente os espaços e contextos que os moradores de Montes Claros têm utilizado para apreciar e conhecer música, não encontramos diferenças significativas, exceto no número de pessoas que não participam desses eventos que nos bairros de menor poder aquisitivo é mais alto.

Fazendo uma descrição específica, de acordo com a realidade dos bairros podemos encontrar os seguintes resultados:

- Bairros de poder aquisitivo mais baixo: 34,8% dos entrevistados não assiste a eventos musicais ao vivo; 22% assiste a apresentações musicais de artistas nacionalmente conhecidos em ginásios, estádios e parques; 15,2% assiste a shows oferecidos gratuitamente ; 15,2% assiste a apresentações musicais em igrejas, grupo de jovens,etc
- Bairros de poder aquisitivo mediano: 25% dos entrevistados assiste a apresentações musicais de artistas nacionalmente conhecidos em ginásios, estádios e parques; 14,1% a apresentações musicais em clubes, bailes e festas; 12,5% não assiste a eventos musicais ao vivo.
- Bairros de maior poder aquisitivo: 32,4% dos entrevistados assiste a apresentações de artistas nacionalmente conhecidos em ginásios, estádios e parques; 21,5% a apresentações musicais em clubes,bailes e festas; 21% assiste a apresentação musical em bares.

4.4. Apreciação musical: estilos e gêneros

A falta de alternativas, além da mídia, e a falta de utilização de meios diferenciados para conhecer e apreciar música, configura, de certa forma, uma base uniforme de gêneros e estilos musicais compartilhados pela sociedade de Montes Claros, tendo em vista que, mesmo havendo uma mudança em determinados gêneros, de acordo com o poder aquisitivo dos bairros, há uma repetição de preferências por determinados gêneros e estilos musicais.

Assim podemos encontrar os seguintes índices nos bairros investigados:

- Nos bairros de baixo poder aquisitivo, o forró (22,8%) destaca-se como gênero mais apreciado, seguido pela música sertaneja (13,5%) e pelo pagode (13%).
- Nos bairros de poder aquisitivo mediano, o forró (18,4%) e a música sertaneja (16,6%) continuam sendo os gêneros mais apreciados. Contudo, há a entrada significativa da MPB(14,9%),ocupando o terceiro lugar.
- Nos bairros de maior poder aquisitivo, há uma mudança no perfil dos gêneros preferidos, sendo que a MPB (25%) passa a ser gênero de maior preferência, seguido do Rock (22,9%)e da música instrumental (10,1%).

4.5. O papel da mídia na formação musical da sociedade montesclarense

A música, por sua significativa relação com a sociedade, tem se apresentado como um forte campo de exploração midiática sendo comercializada, de forma crescente, pelos meios de comunicação de massa.

Após a análise dos dados coletadas nesse contexto, é possível afirmar que essa cidade oferece múltiplos meios de contato com a música. Porém, de forma avassaladora os meios de comunicação de massa, como a televisão e o rádio, continuam sendo as principais referências de contato dos moradores de Montes Claros com a música (Tab.1).

Tab.1- **Principais meios utilizados para ter contato com a música**

	Bairros de baixo poder aquisitivo	**Bairros de poder aquisitivo mediano**	**Bairros de maior poder aquisitivo**
Rádio	42,00%	36,80%	21,20%
CD	35,00%	29,00%	30,50%
Televisão	17,80%	19,40%	19,35%
Outros	5,20%	14,80%	28,95%
Total	**100,00%**	**100,00%**	**100,00%**

4.6. A música em distintos contextos sociais da cidade de Montes Claros

Não é preciso um trabalho sistemático de pesquisa para verificar a diversidade de contextos musicais na cidade de Montes Claros e para perceber que cada meio modela os seus processos de acordo com os seus ideais, significados e valores. No entanto, buscar uma compreensão sistemática das formas como as pessoas vêm vivenciando a música em contextos diferenciados pelas suas perspectivas econômicas, sociais e culturais, nos revelou dados significativos sobre as músicas que constituem o universo musical da cidade de Montes Claros na atualidade.

Uma questão que fica evidente em nosso trabalho, e que tem sido focalizada por estudos etnomusicológicos em muitos contextos urbanos, é que a música exerce um papel primordial na constituição cultural de cada grupos social, sendo que independentemente da forma de acesso, ela está presente no cotidiano das pessoas que constituem uma determinada cultura.

O que é relevante pensar é que a definição do "gosto" musical está diretamente associada com os meios de acesso pelos quais as pessoas têm contato a música, e sem julgar se o "gosto" é bom ou ruim, o que é importante ressaltar é que quem têm um acesso unilateral do fenômeno musical, como só o que fornecido pelos meios de comunicação de massa, certamente não terá muitas opções para uma definição e ampliação estética da música que ouve, vive, aprecia e gosta.

5. Conclusão

Após criteriosa análise dos dados coletados nessa pesquisa, fica evidente que a mídia é, de fato, determinante para a formação estético-musical dos moradores de Montes Claros. Apesar de já ser bastante notório o impacto dos meios de comunicação de massa nas sociedade urbanas, os dados do contexto específico estudado nesse trabalho revelou particularidades significativas da sociedade analisada, demonstrando que, em Montes Claros, o poder aquisitivo é um fator definidor dos gêneros e estilos musicais apreciados e dos meios de contato utilizado pelas pessoas para vivenciar música.

A falta de diferentes contatos com a música e com os inúmeros espaços em que essa acontece, acaba gerando uma padronização de estilos e gêneros compartilhados pelos moradores dessa cidade, proporcionando uma visão restrita das distintas manifestações musicais existentes nesse contexto.

Em suma, não temos como finalidade nesse trabalho julgar o tipo de música mais ouvido e/ou preferido pelos moradores de Montes Claros, o que objetivamos e a compreensão das formas de acesso que os moradores dessa cidade têm com a música. Nessa perspectiva, nos preocupa a visão unilateral revelada pelos dados dessa pesquisa, que demonstram a falta de oportunidades que as pessoas têm para ampliar a sua capacidade estético-perceptiva a partir da audição, vivência e apreciação de distintas manifestações musicais.

Referências bibliográficas

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes antropológicos*: revista do Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 11, p. 53-91, 1999.

DORMINGUES, Diana (Org.). *A arte no século XXI*: a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997. 374p.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas.* Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

LANGNESS, Lewis. L. *The study of culture*. 2. ed. Novato, California: Chandler & Sharp Publishers, 1987.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura:* um conceito antropológico. 15. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução Carlos Irineo da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia cultural*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

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

PARENTE, André (Org.). *Imagem máquina*: a era das tecnologias do virtual. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

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.

NO BALANÇO DA MARÉ: REFLEXÕES EM TORNO DE UMA EXPERIÊNCIA DE "ETNOMUSICOLOGIA PARTICIPATIVA"

Vincenzo Cambria
cambria@momentus.com.br

Resumo: A idéia de diálogo, como metáfora e como prática de trabalho (de campo), há muito tempo é diretamente relacionada à pesquisa etnográfica. Após o impacto da chamada crítica pós-moderna, com a "crise da representação" por ela desencadeada, vários autores têm proposto assumi-lo como forma privilegiada de representação textual. Muitas vezes, no entanto, o resultado das estratégias por eles adotadas acaba sendo um diálogo entre "textos", isto é, entre o discurso do pesquisador e as "falas" de seus informantes, organizados de forma "polifônica". Tentativas de um diálogo mais amplo e efetivo, onde os "nativos" tenham uma participação concreta em todo o processo da pesquisa, porém, são ainda raras. Neste trabalho apresentamos algumas questões e resultados parciais de uma pesquisa ("Samba e memória em Comunidades do Complexo da Maré") que o Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ está desenvolvendo no Rio de Janeiro. Este projeto, adotando em muitos aspectos as propostas teóricas e metodológicas de Paulo Freire e, mais em geral, da chamada "pesquisa ação participativa", baseia-se num diálogo com jovens dessa comunidade em torno de seus objetivos, interesses e estratégias de ação (a nível conceitual e prático) e propõe, para eles, um papel mais ativo de "sujeitos" (não de simples "objetos") da pesquisa. A partir de exemplos sobre essa experiência em andamento, refletimos sobre a importância de se pensar a pesquisa não como uma "tecnologia" a ser aplicada a um determinado "problema" mas, de uma forma mais ampla e significativa, como uma forma de interação e diálogo onde esta mesma tecnologia se torna assunto de discussão.

Há cerca de seis meses o Laboratório de etnomusicologia da UFRJ está desenvolvendo um projeto de pesquisa participativa no Complexo da Maré, considerado o maior conjunto de favelas do Rio de Janeiro. Esse projeto surgiu do interesse de uma entidade comunitária o CEASM (Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré) num trabalho de documentação da diversidade e da memória musical das Comunidades onde ela atua. O resultado direto desse trabalho seria um banco de dados alocado nos locais do CEASM e de acesso público.

Vistos os resultados satisfatórios de algumas experiências anteriores nas quais foram desenvolvidas estratégias participativas de pesquisa (CAMBRIA, 2002; MARQUES, 2003), desde o início pensamos de envolver no trabalho um grupo de jovens moradores. Não queríamos uma pesquisa "sobre", mas uma pesquisa "com" esses jovens. Após diversas reuniões com a diretoria do CEASM para a definição de um plano de ação adequado, foi pensado um projeto que vai durar inicialmente um ano e prevê três etapas:

1) Fase preliminar: Dois encontros semanais nos quais são discutidas, com os jovens participantes, suas experiências e visões relativas à música e as questões práticas da pesquisa que estamos desenvolvendo. Nesta etapa exploratória temos como objetivo, além de mapear as diferentes práticas musicais presentes nessas comunidades, elaborar, com os jovens, as questões a serem pesquisadas juntamente com os conceitos e as categorias próprios deste contexto.

2) Pesquisa de campo. Nesta etapa, os jovens, divididos em grupos, realizarão o trabalho de documentação em áudio e vídeo das práticas musicais mapeadas na primeira etapa e as entrevistas com alguns de seus representantes.

3) Organização e análise da documentação. Nesta última etapa, a documentação realizada será classificada e analisada para a organização do banco de dados.

Este projeto, adotando em muitos aspectos as propostas teóricas e metodológicas de Paulo Freire (1967, 1990 e 2000) e, mais em geral, da chamada "pesquisa ação participativa", baseia-se num diálogo com jovens dessa comunidade em torno de seus objetivos, interesses e formas de ação (a nível conceitual e prático) e propõe, para eles, um papel mais ativo de "sujeitos" (não de simples "objetos") da pesquisa.

Atualmente estamos concluindo a primeira etapa do projeto. Assim sendo, não podemos discutir aqui resultados conclusivos, mas propor uma reflexão em torno de alguns princípios que estão na base da abordagem participativa do nosso trabalho.

A idéia que talvez sintetize melhor nossa proposta de ação é aquela de diálogo e é sobre ela que gostaria de me deter mais diretamente nesta comunicação.

A idéia de diálogo sempre foi considerada quase como uma metáfora do trabalho etnográfico. Este diálogo, de uma forma geral, seria aquele que atuaria entre "nós" (cultura ocidental, dominante, escrita, acadêmica, teórica, urbana, etc.) e os "outros" (culturas extra-ocidentais, dominadas, orais, populares, folclóricas, rurais, etc.) e se daria como um encontro, uma negociação de diferenças.

Como forma de interação humana, também, o diálogo sempre foi uma condição imprescindível de qualquer "pesquisa de campo". Neste caso, o diálogo seria aquele entre um pesquisador (o representante do "nós") e os informantes com quem ele trabalha em campo (que são assumidos como representantes do "outro").

Este suposto diálogo, porém, sempre se deu dentro de um campo de forças que define as posições de cada um segundo as dicotomias (mais ou menos rígidas) de sujeito/objeto da pesquisa e de visão êmica/visão ética, às quais todos nós estamos

acostumados. Dentro desse diálogo, assim, cada um tem seu papel predefinido e participa no jogo de acordo com ele.

De alguma forma, com Michel De Certeau (1994), poderíamos dizer que a pesquisa de campo (onde este dialogo se concretizaria mais diretamente) é um "lugar" produzido pela academia (graças ao sistema de poder em que é inserida e que a legitima). Neste lugar, a relação entre pesquisador e pesquisado, entre academia e cultura popular, entre nós e o outro, se da, muitas vezes, na forma de um confronto onde nós, de um lado, usando os termos de De Certeau, atuamos por meio de "estratégias" de pesquisa e os "nativos", do outro, elaboram suas "táticas" de informantes. Estes últimos, submetidos às regras do "lugar", não podem fugir dele (criando um lugar próprio). O que lhe resta é desenvolver "táticas" que lhe permitam conquistar "espaços" temporários dentro desse lugar e, a partir deles, tirar algum proveito. Os objetivos e interesses em jogo nos dois lados são, quase sempre, diferentes e o almejado dialogo acaba sendo travado, muitas vezes de uma forma ambígua, nas entrelinhas da relação que estabelecemos com nossos informantes.

A chamada crítica pós-moderna dentro da antropologia, de autores como James Clifford, George Marcus, Michael Fisher, Stephen Tyler, Dennis Tedlock, etc., nos anos 80, tem proposto um questionamento contundente dos resultados do trabalho etnográfico (as "representações") mostrando as diversas formas em que este se baseia em relações assimétricas onde a voz do pesquisador, legitimada pela experiência de campo, propõe seu "monologo". Além disso, os próprios instrumentos epistemológicos da pesquisa etnográfica foram questionados por serem presos nesta assimetria e dela dependentes. Vários autores têm proposto, assim, assumir o diálogo como forma privilegiada de representação textual capaz de dar "voz" aos nativos. O resultado dos trabalhos da chamada "antropologia dialógica" assim proposta, porém, acaba muitas vezes sendo um diálogo entre "textos", isto é, entre o discurso do pesquisador e as "falas" de seus informantes, organizados de forma "polifônica". Esta "estratégia", assim, não muda substancialmente as relações assimétricas de poder em questão. O que muda é a forma literária e retórica usada na representação final.

Estes autores, preocupados em definir o sentido e a validade do conhecimento antropológico (ou, mais em geral, acadêmico), tem questionado o "poder da representação" (ou o "poder do texto") e o "poder epistemológico" usado nos trabalhos de pesquisa não chegando a problematizar, com a mesma força, poderíamos dizer, o "poder do poder", no sentido mais amplo das relações políticas e econômicas e não limitadamente à experiência de campo. Este é um dos principais motivos da critica que diversos autores dos chamados estudos pós-coloniais fazem a este movimento intelectual (CARVALHO, 1999).

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

A noção de diálogo, portanto, constitui um elemento central também na pesquisa participativa e merece uma discussão mais aprofundada.

Os antropólogos ditos pós-modernos adotaram a idéia de dialogicidade do lingüista, teórico literário e filosofo russo Mikhail Bakhtin. Deste autor usaram também a metáfora musical de "polifonia" para definir um texto que apresenta a coexistência de uma diversidade de "vozes". A obra de Bakhtin teve uma influência enorme sobre as mais diversas disciplinas e se apresenta sempre atual e aberta a diferentes usos e interpretações. Como bem discutido por Katerina Clark e Michael Holquist (1984), muitos colheram de Bakhtin aspectos isolados de sua multifacetada atividade, dependendo dos interesses específicos de cada área, perdendo um pouco de vista o significado global de sua obra. A leitura dos conceitos de Bakhtin feita pelos antropólogos pós-modernos, preocupados, como vimos, principalmente com o problema da "representação" textual deve, a meu ver, também ser considerada dessa forma. Bakhtin, de fato, desenvolveu os conceitos de dialogismo e de polifonia, a partir da análise da obra de Dostoevsky, inicialmente, e do romance enquanto gênero literário. Apesar de tratar a questão do dialogo a partir de textos, porém, seu interesse foi além deles. Seu trabalhão buscou compreender a linguagem viva e a forma de produção de conhecimento dos seres humanos através de suas relações. Por isso, Bakhtin não considerava seu trabalho como sendo essencialmente de teoria literária, mas sim, do que ele chamou, significativamente, de antropologia filosófica (CLARK e HOLQUIST, 1984; TODOROV, 1998). Dialogo para este autor é bem mais do que uma forma de comunicação

(ou de representação). Ele é um aspecto ontológico da existência humana. É na relação dialógica que se dá qualquer significado e conhecimento.

> A vida, por sua própria natureza é dialógica' escreveu Bakhtin. "Viver significa participar de um diálogo: fazer perguntas, escutar, responder, concordar, etc. Neste diálogo a pessoa participa inteiramente e durante toda sua vida: com seus olhos, lábios, mãos, alma, espírito, com o corpo todo e com suas ações. Ela investe seu eu todo no discurso, e esse discurso entra na fabrica dialógica da existência humana, no simpósio do mundo (BAKHTIN, 1981, p. 293).

Toda "enunciação" segundo Bakhtin pressupõe um diálogo com enunciações passadas e futuras, se destina sempre a alguém (real ou imaginário) e é situada historicamente e dentro de relações sociais específicas.

Bakhtin distingue, também, polifonia de dialogismo. "No diálogo", escreveu este autor, "as linhas dos participantes individuais são desconectadas gramaticamente: elas não estão integradas dentro de um mesmo contexto" (BAKHTIN apud ZAGAR, 2000, s.p.). Já a polifonia é uma criação monológica (tem um autor). Uma etnografia polifônica é, portanto, uma "representação" limitada de um diálogo bem mais amplo.

Outro importante conceito deste autor (rico de potencialidades, especialmente para quem trabalha em contextos urbanos e, como se diz, "complexos") é aquele de "Heteroglossia". Este conceito define a multiplicidade de gêneros de fala e de formas retóricas disponíveis em um determinado contexto cultural e que as pessoas usam seletivamente em suas relações cotidianas.

As propostas teóricas de Paulo Freire, no que diz respeito à educação dialógica, têm muitas semelhanças com as de Bakhtin. Escreveu, por exemplo, este autor:

> [...], o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes (FREIRE, 2000, p. 79).

E, também: "Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo" (FREIRE, 2000, p. 68).

O conhecimento segundo estes autores é produzido na interação e no diálogo. Os antropólogos e etnomusicólogos sabem muito bem disso. Seu procedimento acadêmico (e

científico) habitual é, de fato, o de fazer dialogar seus conceitos e perspectivas teóricas com a experiência de campo e, quando escrevem, dialogam com outros autores passados, presentes e, em certa medida, futuros. Esta forma de produzir conhecimento, porém, é negada aos nossos interlocutores, que temos chamado de "informantes nativos". O conhecimento destes é geralmente pensado como sendo já dado, como algo, diria Freire, "depositado" nos nativos pela sua cultura. Este "privilégio epistemológico", talvez, represente justamente a principal "estratégia", voltando a De Certeau, que torna o trabalho de campo um "lugar" dominado pela academia.

É verdade que cada vez mais, a antropologia vem fazendo uma auto-crítica em relação a estas questões. Este privilégio vem sendo apontado, analisado, problematizado, mas, me parece, dificilmente superado. Viveiros de Castro (2002), por exemplo, reconhece a natureza relacional do conhecimento antropológico e discute estas "regras do jogo" etnográfico, não rejeitando-as mas propondo outro jogo possível. "O que acontece", escreveu,

> se recusarmos ao discurso do antropólogo sua vantagem estratégica sobre o discurso do nativo? [...]Se, em lugar de admitir complacentemente que somos todos nativos, levarmos às últimas, ou devidas, conseqüências a aposta oposta — que somos todos 'antropólogos'? (CASTRO, 2002, p. 115).

O que equivale, continua este autor, a se perguntar: "O que acontece quando se leva o pensamento nativo a sério?" (ibid., p. 129). Neste instigante artigo, Viveiros de Castro defende, assim, a importância de se assumir os pensamentos nativos como conceitos, como práticas de sentido em "continuidade epistêmica" com a prática antropológica (ibid., p. 115). Esta estratégia é certamente importante e promissora, e em nosso trabalho tentamos, também, fazer o mesmo. Contudo, não me parece que seja suficiente para mudar significativamente as regras do jogo (ou do "lugar"). O "privilégio epistemológico" que discutimos, permanece inabalado, talvez, até reforçado. O nativo não participaria nesse diálogo como sujeito do seu pensar, não estaria consciente dessas relações e continuidades e, consequentemente, não poderia tirar delas nenhum tipo de proveito.

Porque não nos propomos um desafio ainda mais radical? Porque não tentamos levar realmente às últimas conseqüências a idéia de que, como sugerido por Viveiros de Castro, "somos todos antropólogos"? Em outras palavras, porque além de tentar "levar a sério o ponto de vista nativo", não tentamos fazer com que este nativo possa levar a sério a si

mesmo e, dessa forma, talvez, possa também nos levar mais a sério? Este é, sem dúvida, o maior desafio de nosso projeto em andamento na Maré.

Como estamos pensando o diálogo nesse trabalho? Seguindo a concepção dos autores aqui discutidos (mais especificamente, Bakhtin e Freire), consideramos o diálogo não propriamente como uma atividade, uma prática ou um método a ser usado, mas como uma relação constitutiva do próprio ser social e dos sentidos nela compartilhados, negociados ou disputados. Nossa tentativa, então, não é simplesmente de "usar" o diálogo na pesquisa (ou na representação dela resultante), mas de conduzir uma pesquisa levando em consideração (e a sério) a dialogicidade inerente na relação que estabelecemos com nossos jovens interlocutores e nas tantas outras que (nós e eles) estabelecemos em nosso cotidiano. Isto significa, não somente confrontar, junto com eles, os pontos de vista, os conceitos e as categorias envolvidos nessa relação, mas, também, procurar entende-los como "processos" relacionais e dinâmicos e não como posições necessariamente distintas e predefinidas (do tipo visão êmica/ visão ética).

Nossas conversas sobre samba, pagode e funk, por exemplo, mostram claramente a heteroglossia (talvez no nosso caso poderíamos falar, também, de "heterosonia") e a dialogicidade das quais fala Bakhtin. Mesmo se cada jovem do grupo tem seu gênero ou estilo preferido, todos eles estão inseridos dentro da "paisagem sonora" da Maré e do Rio de Janeiro. Isto significa que dominam códigos e linguagens diferentes e os usam seletivamente, cada um a seu modo, sem necessariamente se considerarem sambistas, pagodeiros ou funkeiros (isto é, como identidades únicas e circunscritas).

As falas que compõem nossos diálogos, também, são o resultado de inúmeras interações, passadas e presentes, nas quais diversos discursos e sentidos se entrecruzam, colidem ou se fundem (os sentidos religiosos e os sentidos da violência, por exemplo, mas também, nossos autoritários sentidos acadêmicos). É evidente, porém, que estas interações entre sentidos se dão dentro de um específico campo de forças, de relações desiguais de poder. Alguns deles, como resultado desta "luta", acabam se tornando hegemônicos e assumem o status de "verdades". Além de considerar às diferentes vozes que entram em nossa interação, nossa tarefa é de prestar ouvido àquelas vozes (também diferentes) que ressoam por traz de uma fala individual e refletir conjuntamente sobre os processos (às vezes, sutilmente perversos) que, como diria Bakhtin, agem em direção "centrípeta", isto é, para tornar homogêneo o que é diferente, monológico o que é dialógico.

Em nossos encontros o que é discutido não é somente o samba, o funk, a música evangélica, a violência ou qualquer outro aspecto desse mundo complexo que é a Maré.

Nosso próprio papel enquanto pesquisadores, nossa "tecnologia" acadêmica de pesquisa, nossos discursos e produtos o são também.

Que resultados podemos esperar desse processo? Uma resposta plenamente satisfatória, neste momento, é de difícil formulação. Os autores que discutimos (Bakhtin e Freire) têm, nesse sentido, perspectivas divergentes, ambas, de alguma forma, problemáticas. Para Paulo Freire o resultado do diálogo entre educador e educandos seria uma "síntese cultural" (FREIRE, 2000, p. 181). Quando e como se chegaria a esta síntese, porém, é difícil definir. Bakhtin, do outro lado, rejeitando essa concepção dialética Hegeliana, nos propõe uma visão de diálogo como um processo permanente e irresolúvel.

Seja qual for o resultado direto desse trabalho, acredito, se com ele contribuirmos a tecer uma rede de conhecimentos e de novos diálogos que possa diminuir a distância que separa nós dos outros em nossa sociedade, estaremos perseguindo um objetivo no qual vale a pena apostar.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *The dialogical imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981

CAMBRIA, Vincenzo. *Música e identidade negra.* O caso de um bloco afro carnavalesco de Ilhéus. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2002.

CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. UNB - *Série Antropologia* n. 261. Disponível em: http://www.unb.br/ics/dan/Serie261empdf.pdf. Acesso em: 20 de setembro de 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. O nativo relativo. *Mana,* Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, p.113-148, 2002.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLARK, Katerina e HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1984.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, Paulo. Criando métodos de pesquisa alternativa: aprendendo a fazê-la melhor através da ação. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Ed.). *Pesquisa Participante*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990 (1ª ed.: 1981). p.34-41.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000 (29ª edição).

MARQUES, Francisca. *Samba de roda em Cachoeira, Bahia*: uma abordagem etnomusicológica. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da UFRJ, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998

ZAGAR, Igor Z. Argumentation in the Language-System or Why Argumentative Particles and Poliphony are Important for Education. *Argumentation, Interpretation, Rhetoric*, n. 1, 2000. Disponível em: http://argumentation.ru/2000_1/papers/1_2000p4.htm. Acesso em: 26 de setembro de 2004.

NO PAÍS DAS CALÇAS BEGE

Astréia Soares Batista
astreiasoares@uol.com.br

Nilton Silva dos Santos
nsantos@bighoste.com.br

Resumo: O paper analisa a produção musical de jovens presos, que se apresenta notadamente em um conjunto de raps criados por grupos ou isoladamente e que promovem uma interação entre os jovens da periferia presos e os em liberdade. Essa interação, ao que se pode verificar, só é possível porque o rap fala de uma identidade jovem nas grandes cidades, que se constitui a partir das margens. O rap dos presos é uma narrativa sobre tudo o que ficou fora de um projeto nacional social e político nas últimas décadas, ao mesmo tempo em que é um indicador importante de identidades contrastivas que compõe o quadro cultural contemporâneo. Mostra-nos que a lealdade ao grupo se torna mais significativa e até se opõe à identificação com a nação. Na bagagem dessa produção musical não há um salva-vidas que resguarde a fronteira entre o público e o privado, entre civilização e barbárie. A análise da relação dessa música, seu contexto de produção e de divulgação, permite melhor compreensão da sua identificação por jovens das periferias das grandes cidades, mas também de outros meios sociais. A pesquisa nos remeteu às perspectivas pós-colonialistas, quando dizem que a observação das fronteiras internas mostram que a narrativa nacional se dá em espaço heterogêneo e não plural. O plural soma, o heterogêneo não. Sendo assim, nossa jovem tradição antropofágica é sacudida em sua base: encaixô tudo, somô, encorporô?

" Em terra em que todos são barões,
não é possível acordo coletivo durável."
(Sérgio Buarque de Hollanda)

Roberto Schwartz escreveu, em 1987, que "a cada geração a vida intelectual no Brasil parece recomeçar do zero". Isto lido com os olhos da década de 80, cercada de indefinições culturais e políticas, deixava uma incômoda interrogação: que novas entidades históricas, emergentes, comporiam o quadro de representações da mentalidade nacionalista?

Pelo menos até aquele momento, a interpretação de brasilidade nos meios acadêmicos ancorava-se nas concepções fundadas pelo Movimento Modernista de 1922, que afirmava que a disparidade de elementos culturais no Brasil era continuamente devorada e reelaborada, compondo uma nova totalidade. Como observa Maria Isaura Pereira de Queiroz (1989), esta concepção de identidade nacional passa a ser, a partir da década de 30, o pensamento dominante e o núcleo central da definição de identidade nacional.

A autora compara a mentalidade nacional brasileira com a européia, observando que aqui, ao contrário do que ocorreu nos países europeus, houve uma coincidência conceitual entre as noções de identidade nacional e identidade cultural. A conseqüência de tal visão é que, "para os brasileiros, as duas concepções, de identidade cultural e de identidade nacional, se confundem, em sua nação, todas as coletividades étnicas, todos os estratos sociais estão interligados por um patrimônio cultural semelhante e este fato compõe o nacional" (1989, p. 44).

Este trabalho observa a alegoria nacional por uma fresta muito particular que é a da narrativa de encarcerados, expressa musicalmente, num estilo que tem tido repercussão mundial, o rap[1].

O rap, como produção cultural dos detentos do Carandiru, trouxe elementos simbólicos que se tornaram muito significativos na constituição de novas identidades da juventude brasileira contemporânea e que revelam uma intrigante interpenetração entre os universos dos que estão "detrás das grades" e as fronteiras periféricas das grandes cidades metropolitanas.

Em termos de identidade cultural brasileira, o que a pesquisa nos levou a crer foi que a metáfora da unidade nacional é composta por um jogo de luz e sombra onde a luz recai sobre o que se quer lembrar e arrasta para a sombra aquilo que se quer negligenciar. A narrativa nacional, que emerge deste jogo, passa a ser naturalizada, esquecendo-se, evidentemente, de qualquer ideologia que tenha porventura precedido a invenção de uma identidade nacional. O rap composto pelos presos do Carandiru fala sobre a margem, sobretudo aquilo que foi, outrora, projetado para fora do projeto nacional.

A análise da relação dessa música, seu contexto de produção e divulgação com um tipo de identidade que é reconhecida por jovens das periferias das grandes cidades e que, também, em outros meios sociais, nos remete às perspectivas pós-colonialistas, quando estas afirmam que a observação das fronteiras internas mostra que a narrativa nacional se dá em espaço heterogêneo e não plural. O plural soma, o heterogêneo não. Sendo assim, nossa jovem tradição antropofágica é sacudida em sua base: encaixo tudo, somo, incorporo?

Essa música nos fala muito mais de identidades contrastivas, mostrando-nos que a lealdade ao grupo se torna mais significativa e até se opõe à identificação com a nação. Na

[1] Gênero musical de origem norte-americana, criado por jovens negros moradores das periferias. É caracterizado pela quase ausência de melodia ou harmonia, prevalecendo um ritmo acelerado, letras muito longas que são mais recitadas do que cantadas. Rap é uma referência à expressão de língua inglesa rhythm and poetry. "O rap geralmente é apresentado por dois personagens, o D.J. que cuida da parte musical e sonora com mixagens e

bagagem dessa produção musical não há um salva-vidas que resguarde a fronteira entre o público e o privado, entre civilização e barbárie. O desaparecimento da fronteira entre o privado e o público parece ser o maior triunfo do totalitarismo. Lembrando Graciliano Ramos, em Memórias do Cárcere, "enquanto os verdugos repousam as vítimas são forçadas a afligir-se mutuamente". Arranjo que se reproduz no cárcere, dia após dia, por meio de uma engenharia caprichosa e requintada e que se torna conhecida para além dos muros das prisões, através da música que emerge dessa situação.

O rap explica a violência, ao mesmo tempo em que anuncia, no texto que é cantado, a dissolução de vínculos sociais e a atomização dos indivíduos. A prisão parece ser uma instituição definitiva da qual não se sai mesmo quando se é posto em liberdade. As margens não se distinguem claramente, prisão e periferia se confundem. A truculência e o cinismo das autoridades servidos em porções diárias[2].

A música que vem de jovens encarcerados é direta, como uma troca de tiros. Escreve-se sobre uma vida envenenada, vivida em série por pessoas comuns, sobre quem está com a cabeça na mira de uma HK, sobre cheiro de morte e muitas contas a acertar. Perigos imprevisíveis dentro e fora dos muros. O leitor que não respire.

O Estado de São Paulo tem cerca de 60.000 presos em 70 unidades prisionais. Aí se encontra a nova geração de escritores presidiários que está sendo publicada em livros, com vendas muito significativas, como é o caso do livro Letras de Liberdade, que vendeu 12.000 cópias em dois meses. No entanto, talvez o principal veículo desta narrativa seja a música feita por vários grupos de rap[3], constituídos por presos ou ex-presos do Carandiru. Esses *rappers* ou rapeiros e suas composições começaram a ser divulgados em rádios comunitárias e em pouco tempo chegaram às rádios comerciais, embora evitem e sejam evitados pela grande mídia.

Não são escritos políticos, no sentido estrito do termo, são relatos de pessoas condenadas por crimes comuns que, em geral, acreditam que podem, por meio deles, "passar" alguma coisa sobre um "sistema" falido, para jovens favelados, largados nas periferias do

---

efeitos especiais, e o M.C.(Mestre de Cerimônias), que é responsável pela letra e toda expressão em palco em representação a letra da música." (ISRAEL, Sandro, encarte CD Detentos do Rap).

[2] O artigo de Sandra Regina Soares da Costa intitulado "Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip-hop e a polícia num morro carioca" (2003) relata um caso vivido pela pesquisadora com a atuação violenta e preconceituosa de policiais durante uma "batida de rotina", no boêmio bairro de Santa Teresa. A antropóloga foi salva por suas "credenciais" de aluna da Universidade Federal do Rio de Janeiro e "aconselhada" a não mais freqüentar aqueles ambientes sozinha.

[3]Neste trabalho analisaremos, especialmente, os grupos Detentos do Rap e 509-E, formado por internos do Complexo Penitênciário do Carandiru.

país. Para eles, uma revolução particular rompe os muros e ganha as ruas ou, segundo Afro-X, do grupo 509-E: "Quando não conhecia o rap era apenas mais um; agora sou um a mais."

Os temas são exaustivamente recorrentes[4]. Há uma linha lógica que engloba as drogas, o crime, o vacilo e a prisão. Estes temas estão associados a outros como a família, a favela, os "manos", Deus e o diabo. São narrados através de frases curtas, sempre rimadas. A rima vale mais do que a métrica. Às vezes, alguns monossílabos, aparentemente sem sentido, são usados para ajustar a prosódia. Em outras, são sons onomatopaicos de metralhadoras ou tiro – *Ratatatá*. Retalhos da memória auditiva das periferias dos centros urbanos.

Muitos dos raps têm uma estrutura de diário, narrando a experiência da prisão, ou uma trajetória que começa na infância:

> É, parece que foi ontem ó. Ainda lembro da festa do meu aniversário de oito anos. O barato é louco mesmo ó. Olha onde eu me encontro agora. 'Aí ladrão aqui é a sua casa morô. Eu mando e você obedece, se tiver inimigo já avisa logo e vai pro cinco certo?'. Primeiro de abril dez da manhã, atravesso os portões do Vietnã/ o que ficou pra trás foram só sonhos e poeiras, Carandiru S.P. fim de carreira [...] (TRIAGEM, DEXTER, 509-E).

Os narradores não se assemelham ao que Silviano Santiago define como o narrador pós-moderno, ou seja, "aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador." (1989, p. 39). As ações não são narradas "da platéia", não são ensaiadas, não se apresentam como testemunhos de um olhar, mas como experiência de "de um jovem marginal na sociedade do espetáculo" (Idem, p. 52).

O exemplo clássico deste gênero é o *Diário de um Detento*, letra do ex-presidiário Jocenir Prado com música de Mano Brown, do grupo Racionais MC. Em 88 versos, narra os dias 01 e 02 de outubro de 1992 – "Aqui estou, mais um dia / sob o olhar sanguinário do vigia [...] Tirei um dia a menos ou um dia a mais/ sei lá tanto faz, os dias são iguais."

A longa seqüência de frases e a isorritmia dão a sensação de tempo que não passa – "Tic-tac, ainda é nove e quarenta/ O relógio na cadeia anda em câmera lenta/ Ratatatá, mais um metrô vai passar." Em meio a frases como estas, aparecem referências a honra e valores que, se não são exatamente compartilhados na prisão, são reiterados como em um discurso mimético:

> "manda uma recado lá pro meu irmão: se tiver usando droga tá ruim na minha mão."

[4] Para orientar este trabalho foram examinados CDs dos grupos: Detentos do Rap; Pavilhão Nove e 509-E e o livro Letras de Liberdade, além de outros complementares.

> "Homem é homem, mulher é mulher, estrupador [sic] é diferente né?/ Toma soco toda hora, ajoelha e beija os pés/ e sangra até morrer na rua 10[5]."
> "Mas eu conheço o sistema, meu irmão, aqui não tem santo/ Ratatatá, preciso evitar que um safado faça minha mãe chorar/ Minha palavra de honra me protege/ Pra viver no país das calças bege."

No dia 02 de outubro, de acordo com a versão oficial, 111 presos – portanto sob a guarda do Estado – foram mortos no Pavilhão Nove. Os detentos falam que foram mais de 250. Não houve nenhuma morte entre os policiais. A população do "país das calças bege", cor do uniforme dos detentos, foi, todavia, massacrada nua. Ali não se resguarda qualquer átimo de privacidade, nem mesmo pelo que se encobre com as roupas[6]. A nudez é um dos elementos de controle da polícia, obrigatória, sempre que se quer intensificar a massificação daqueles sujeitos.

> "Mais um enquadro na calada, eu já perdi as contas. Humilhações foram tantas. Dizem que trás segurança. Mas pra mim tanto faz. Eu não agüento mais. Paz!!! Não existe por aqui. Pois não precisa mentir. Chega aí maluco. Venha pra cá conferir. Então você vai ver. Chacinas freqüentes. Onde se morre muitos inocentes" (EXECUÇÃO SUMÁRIA. PAVILHÃO NOVE)

A menção ao massacre de 02 de outubro aparece em outros textos como uma ferida que não vai cicatrizar e uma ameaça que paira sobre as cabeças. Contra essa ameaça constante, tudo com o que podem contar é a promessa do Salmo 91 " mil cairão a teu lado e dez mil à tua direita, mas tu não serás atingido; nada chegará a tua tenda."

No entanto, Deus entra nessa narrativa pela via da ambigüidade[7]. Se Ele é a única salvação diante da falência constatada no mundo dos homens, provavelmente não se sairia bem em sua tarefa de redimir seus filhos se descesse ao inferno das prisões. A música título do CD do grupo Pavilhão Nove – *Se Deus Vier que Venha Armado* (1999) – ilustra o que queremos dizer:

> [...] Muitos estão se armando. Pois a batalha é cruel.
> Está na paz quem foi pro céu. E no inferno ficou aquele que escolheu.
> Assim terá o final certo. Violência, desemprego. Mortes, o necrotério.
> A cadeia, o distrito. Execução, cemitério, brancos e negros,
> Racismo por inteiro.
> Miséria, impunidade, desespero e ascensão do medo.
> A Etiópia se sustenta de pé. Veja qual é.

---

[5] Rua 10 é o nome dado ao local onde os detentos do Carandiru acertam as suas contas, em geral por meio da morte do devedor.

[6] A propósito da discussão sobre as prisões e suas características, consideradas por Erving Goffman (1961) como *instituições totais* voltadas para a "mutilação do eu" de seus internados, conferir o livro Manicômios, Prisões e Conventos.

[7] Veja a análise de Regina Reyes Novaes sobre a questão religiosa nas letras de raps cantados pelo grupo paulista *Racionais MC's* no artigo "Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra".

Tropas e soldados já perderam a fé.
Digo mais. Tudo se resume em bombas de gás.
Cientistas fazem bombas. Vários tanques de guerra.
O todo poderoso é aquele que domina a terra.
E no inferno [...] se Deus vier que venha armado [...]"

Os presos do Carandiru, sem qualquer utopia que lhes sirva de chão, parecem achar razoável amar a Deus, mas a um deus falível, não onipotente, que se rende aos "donos da terra" e pode tombar no fogo cruzado de policiais e bandidos.

Esta visão é reforçada em *Carta à Sociedade,* de Afro-X, do grupo 509-E : Apenas mais um entre 365 dias iguais. Provando do veneno e do gosto amargo do sistema. Lágrimas de sangue se misturam na taça do ódio, abandono, sofrimento, lamentos. A fita não foi apaziguada, outra vez as escadas vão ser tingidas de vermelho, misericórdia é raridade! O amanhã pertence só a Deus [...]".

Se "a fita não foi apaziguada", significa que há um conflito sem solução entre detentos e direção do presídio ou, ainda, entre os próprios detentos - e suas facções, no limite. Já se espera que esta cena acabe com "vários mortos pelo caminho."

Esta certeza vem da consciência quanto à representação que fazem de si mesmos. Em *Entrevista no Inferno*, podemos ouvir: "Eu sou seu pesadelo, sou medo, sou vício/ sou aquela bala em direção ao seu ouvido/ A neblina e maldade que surge na calada/ guerreiro na favela e terror da playboyzada." (DETENTOS DO RAP).

Em *Oitavo Anjo*, de Dexter do 509-E, a apresentação não é muito diferente: Acharam que eu estava derrotado, quem achou estava errado / [...] Sou guerreiro e não pago para vacilar, sou vaso ruim de quebrar/ O Anjo do Apocalipse, tenebroso como um eclipse/ É seu pesadelo tá de volta, no puro ódio cheio de revolta/ Vou te apresentar o que você não conhece, anote tudo vê se não esquece [...].

A proliferação de rapeiros dentro da prisão pode ser mais bem compreendida quando observamos que esse gênero musical depende mais da técnica do que da performance do artista. A introdução de novas tecnologias digitais na música facilitaram, sobremaneira, o trabalho de "criação" artística. Dessa forma, os presidiários têm conseguido gravar CDs em poucos dias de licença, como foi o caso do grupo 509-E, que teve o seu gravado em 4 dias. Além disto, esses grupos se utilizam de uma linguagem oral que não esbarra nas limitações provocadas pela pouca educação formal dos autores, tanto quanto seria se precisasse ser escrita.

Um outro ponto que nos parece relevante é que este é um fenômeno claramente ligado à mediação eletrônica. Como nos lembra Appadurai (1996), a mídia eletrônica destruiu a espacialidade global e penetrou em recantos tão remotos quanto o Carandiru. As tecnologias de gravação permitiram, recentemente, que o DJ carioca Negralha gravasse a música "Do Rio a SP", com o rapper paulista Dexter, do grupo 509-E, encarcerado na "Casa de Detenção". Negralha levou "uma base" (musical) para que Dexter rimasse em cima desta numa visita feita pelo DJ ao rapper. Nas palavras de Dexter para a Revista TRIP 80, Negralha "trouxe um MD (Mini Disc), e colocou a base no nosso próprio som, aqui dentro da cela. O Negralha é um bom DJ, ele manja. A gente tinha um som que ajudou pra caralho, que é o que estamos ouvindo agora".

A mediação da relação cultura e poder permite que tentemos compreender uma ordem complexa, não unicamente em termos dos modelos do centro para a periferia. Assim, a narrativa dos presos se estende no espaço para além dos muros e pode interagir com indivíduos situados nas favelas ou nas universidades, por exemplo[8].

Para quem faz rap na prisão, esse trabalho é uma prova da possibilidade de regeneração do ser humano. Ser um dia ladrão e hoje um MC de respeito é sinal de ascensão social. Como dizem os Detentos do Rap: "de reabilitação de ladrão a trabalhador do gueto provando para a sociedade que o sistema não recupera ninguém, pois foram resgatados pelo Rap. E assim como Zumbi rompeu as correntes da opressão, Detentos do Rap quebrando as algemas do preconceito."

Os rapeiros, detentos ou não, se dizem apoiados por mais de cinqüenta mil "manos sangue bom", favelados, oprimidos que ficaram de fora de um projeto nacional. A corrente que asfixia os "manos" é a corrente que asfixia Zumbi de Palmares, mas sua versão contemporânea se traduz em tiros, em crack e em baque. "Crack, cola, rajada toda hora/quem mata mais, mano/ quem menos chora/ se olhar ao redor você irá me dizer/ em que país nós vivemos/ em que mundo está você..." (O Pesadelo Continua, Detentos do Rap).

O rap quer ser o resgate dos "manos" que se foram nesta linha, recuperação dos que estão nela e firmeza para que outros não venham parar na prisão. Enquanto o sistema, o Estado e seus aparatos humilham e insultam "quem vive na situação precária de vida", o rap recupera.

[8] As discussões propostas por Elie During sobre as mortes do autor na música eletrônica, por exemplo, apontam para uma multiplicação de possibilidades de apropriação dos resultados da composição musical por diferentes atores sociais em contextos os mais diversos.

O universo descrito por Dexter, Afro-X, Rho$$i, Doze, Daniel, Mano Reco, entre outros, não se sustenta senão na barbárie, na falta de esperança do dia-a-dia. É a razão da intolerância, do veneno e da raiva que é servido a todos, indistintamente. “Da serpente, o remédio é o veneno dela” (Detentos do Rap). Narrar é lutar contra a serpente.

Se o futuro desacreditado era, para Benjamim, o mal da modernidade, a perda da capacidade de espanto perante a barbárie que avança pode significar o descrédito quanto às possibilidades éticas no presente.

Nesses tempos sombrios, o rap dos presos significa um roteiro, um mapa para a discussão dos novos caminhos por onde passa um projeto de identidade cultural brasileira. Ao que parece, uma juventude que não encontra respaldo em nenhum projeto político e social abrangente apresenta suas impressões sobre a possibilidade do devir de uma identidade cultural nacional através de suas canções.

Referências bibliográficas

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minessota Press,1996.

COSTA, Sandra R. S. Uma experiência com autoridades: pequena etnografia de contato com o hip-hop e a polícia num morro carioca; In**:** VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. *Pesquisas urbanas*: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DURING, Elie. Apropiaciones: las muertes del autor en las músicas electrónicas. In**:** *Proceso Sónico*. Barcelona: ACTAR/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002.

GOFFMAN, Erving. *Manicômios, Prisões e Conventos*. São Paulo: Perspectiva. 1990.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90 – Funk e Hip-Hop*; globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos inscritos*. São Paulo; Belo Horizonte: Edusp; UFMG, 1992.

NOVAES, Regina. "Ouvir para crer: os Racionais e a fé na palavra"; In**:** *Religião & Sociedade*. vol. 20 (1), 1999.

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. "Identidade cultural, identidade nacional no Brasil"; In**:** *Tempo Social*. vol 1 (1), 1989.

RAMALHO, José Ricardo. *O mundo do crime*; a ordem pelo avesso. São Paulo: IBCCRIM, 2002.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere.* Rio de Janeiro: Record, 1998.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SILVA, Carlos Eduardo da et al. *Letras de liberdade*. São Paulo: WB Editores, 2000.

VARELLA, Drauzio. *Estação Carandiru*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

Compact Discs

509-E. Provérbios 13. São Paulo: Atração Fonográfica, 2000. Acompanha livreto.
DETENTOS DO RAP. *Quebrando as algemas do preconceito*. Rio de Janeiro: Sony Music, s.d.. Acompanha livreto.

_____. *O pesadelo continua*. São Paulo: Fieldzz Discos prod. E Ed. músicais LTDA., 1999. Acompanha livreto.

PAVILHÂO NOVE. *Se Deus vier que venha armado*. São Paulo: Pardoxx Music, 1999. Acompanha livreto.
_____. *O melhor de Pavilhão Nove*. São Paulo: Pardoxx Music, 2001.

RACIONAIS MC. *Sobreviventes no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1998.

ZOEIRA HIP HOP CARIOCA. CD encartado na revista TRIP 80.

NOTAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS PARA O ESTUDO DO MUSICAL INDÍGENA: CONSIDERAÇÃO DE DOIS CASOS ETNOGRÁFICOS

Francisco Simões Paes
fspaes@usp.br

Resumo: A partir de dois rituais de nominação dos índios Kayapó-Xikrin do Pará, proponho a interpretação de um possível conceito nativo (Kayapó) para "música". Acredito que tal interpretação poderá suscitar discussões interessantes para a pesquisa etnomusicológica em sociedades tradicionais (e não somente indígenas) no Brasil. Os estudos sobre a tradição musical, como sabemos, encontraram nas Terras Baixas da América do Sul um cenário de grande diversidade. Esse cenário, entretanto, esbarra em graves problemas conceituais e metodológicos importados de outras "realidades musicais", notadamente a ocidental, conforme, por exemplo, Menezes Bastos e Anthony Seeger. O próprio conceito de "música", nessas sociedades, não se limitando à dimensão puramente "sonora" da "realidade musical", aponta claramente para outros domínios da cultura. Se música faz "sentidos", ela não os faz somente pelo que "entre" pelos ouvidos, "sai" pela boca ou é "sentido" pelo coração. Neste "sentido", a discussão a ser apresentada procurará, a partir do caso Kayapó-Xikrin, explorar quais as possibilidades desse "fazer sentido" que estão presentes no ritual indígena, sejam os sentidos dados por meio dos outros quatro "canais perceptivos" do corpo humano, sejam as outras esferas culturais profundamente ligadas à atividade músico-ritual.

INTRODUÇÃO

O avanço da pesquisa etnomusicológica indígena no Brasil, atualmente realizada dentro do quadro geral da etnologia, confirma o que já sabíamos: a importância e o lugar privilegiado da "música" nessas culturas.

As aspas, nesse caso, não são aleatórias, procuram evidenciar que a palavra "música" é utilizada no sentido mais amplo possível, conforme defendem autores como Anthony Seeger (1977 e 1987) e Rafael de Menezes Bastos (1995 e 1999), de forma alguma podendo ser reduzida a um fenômeno acústico isolado. Lendo-os, percebemos que a musicalidade indígena oferece ao pesquisador uma realidade cujo sentido não reside apenas no "som", mas às mais variadas esferas da vida social, sejam elas o parentesco, a mitologia, a noção de pessoa ou os elementos provenientes dos outros quatro sentidos.

Dentro dessa perspectiva, este "paper" procura contribuir para os questionamentos atualmente em curso dentro do campo etnomusicológico, tendo como ponto de apoio dois rituais de nominação Kayapó-Xikrin, cuja dramática apresento resumidamente a seguir. Eles

são realizados conjuntamente e destinados a celebrar nomes "bonitos" de crianças cujo radical seja *Tàkàk* (para os homens, *Tàkàkti*, *Tàkàkprekti* etc.) e *Nhiok* (para as mulheres, *Nhiokpu*, *Nhiokóré* etc.)[1]. Na seqüência, destaco os principais elementos da performance que, em conexão a outros, nos permitam entrever um possível conceito nativo para o fenômeno músico-cerimonial.

TÀKÀK – NHIOK (PEÇA CERIMONIAL EM 9 ATOS)

Primeiro Ato: preparativos na floresta

No dia 4 de setembro de 1988, os homens saíram para uma caçada coletiva. Acampavam à beira de um rio, num sítio que possibilitava a pesca não só para sua alimentação quotidiana, mas também para a das mulheres que permaneceram na aldeia, que em troca lhes enviavam alimentos das roças. Os animais caçados eram moqueados e guardados para serem oferecidos como oferenda ritual. Dias depois seguiram de volta à aldeia, caminhando e cantando encantações para os espíritos dos animais caçados. Próximos da vila, abriram uma clareira, forraram o chão com folhas de buriti e pararam para se arrumar. Confeccionaram diversos enfeites de palha e de entrecasca e pintaram o corpo com urucum e a linha dos olhos com carvão.

Segundo Ato: início da nominação *Tàkàk*

Pouco antes de adentrarem o círculo das casas, os homens começaram a dançar e a cantar a música *Tàkàk*, formalizando o início do ritual de nominação masculina. Resumo-a:

1. "*Tàkàk-kóré* (nome de *Tàkàk*) está chorando pois uma pedra atingiu sua testa.
2. Ele está sentado como tatu no capim. Gavião-real agarrou forte sua *kwatui*, por isso continua chorando.
3. Ele imita o gavião-real. Nós vamos ficar em grupo no centro da aldeia.
4. Vamos ficar no sol forte. Gostamos de ver *Tàkàk-kóré* ser escarificado..."

Ao penetrarem a aldeia, dançavam em "zig-zague" entre as casas dos nominados e a casa-dos-homens (o *ngobe*). Na frente da primeira casa, quatro mulheres, cuja prerrogativa de participação (*kukràdjà*) no ritual lhes foi conferida pela categoria de parentesco *kwatui* (FZ,

[1] São três os radicais de nomes "bonitos" masculinos (*Tàkàk*, *Bep* e *Katob*) e seis os femininos (*Nhiok*, *Bekwei*, *Koko*, *Ire*, *Ngrei* e *Pãyn*), todos podendo receber, com intensidade diferente, expressão cerimonial de "confirmação". O complexo cerimonial em questão foi escolhido pela abundância de dados e pela acurada etnografia, realizada por Isabelle Giannini em 1988 e registrada posteriormente em sua dissertação de mestrado (1991).

FM, MM...), passaram a acompanhá-los. A partir desse momento inicia-se também a nominação feminina.

Terceiro Ato: preparação do *Nhiok*

No dia posterior à chegada da floresta, iniciaram os preparativos para o *Nhiok*. Bolos de mandioca assados em forno de pedra foram preparados pelas mães (*nã*) e as irmãs da mãe (*nã kaàk*) das nominadas. Os pais confeccionaram enfeites corporais diversos, dentre os quais destaco os grandes cocares de penas (*krokroktire*) e os largos cintos de algodão ou miçanga, que envolverão a barriga das nominadas (*pré*). Enquanto isso, elas foram pintadas em suas casas por suas mães.

Quarto Ato: dança do *Nhiok*

À tarde, no *ngobe*, os homens entoaram as três primeiras estrofes da música *nhiok* e saíram em direção às casas das nominadas, dançando e cantando:

1. "Beija-flor e papagaio. *Nhiok* está de pé. Na água quente ela vai banhar.
2. Antes nós vamos chegar onde o jacaré está esquentando na água, assim como *Nhiok* banhando curvada.
3. Depois as penugens vão secar ao sol e eu vou matar jacaré..."

As nominadas não estavam no pátio, mas dentro de suas casas, recebendo cerimonialmente de suas *kwatui* seus nomes e suas prerrogativas cerimoniais.

Quinto Ato: a dança do beija-flor

Após a primeira dança, as nominadas, ao lado de suas nominadoras (*kwatui*) e de suas amigas formais (*krobdjuo*), saíram de suas casas com os braços erguidos e mãos atrás do pescoço. A ornamentação corporal que ostentavam resumia-se à pintura. Dizem os Xikrin que elas representavam filhotes de beija-flor, ainda sem penas e incapazes de voar. Alguns homens, por outro lado, já usavam diademas e braçadeiras de penas quando começaram a cantar a "dança do beija-flor" (*Nhiui-tóro*: *Nhiui:* beija-flor, *tóro:* voar). Saíram do *ngobe* em direção à casa de cada nominada e, ao chegarem na frente delas, recuavam e avançavam duas vezes, num movimento chamado *katẽ-omu* (recuar para ver) que imitava o comportamento dos beija-flores quando param no ar, na frente de uma flor. As *Nhiok*, por outro lado, pareciam aves após o banho, que ficam a secar no sol com suas asas abertas.

Sexto Ato: os homens-onça

Depois de descansarem, os homens reiniciaram os cantos com a presença da sociedade cerimonial dos homens-onça (*rob-krore*, literalmente onça pintada). Entoaram então as três estrofes seguintes da música *nhiok*:

4. "Vão vocês para onça ver cocar no ninho do urubu-rei e ter medo.
5. Abra espaço na esteira, onça tem medo de cocar.
6. Vocês vão colocar penugem no corpo e depois eu vou queimar penugem de papagaio, sair e ficar pintado de onça".

Sétimo Ato: o final do ritual *Tàkàk*

Na manhã seguinte, os homens confeccionaram dois capacetes de cera de abelha aos quais foi adicionado um diadema de penas, destinados aos *rob-krore*. Ao mesmo tempo, o pai de uma nominada fez o *àk patkó* (tarso do gavião-real), que servirá para arranhar simbolicamente as nominadas. Os *Tàkàk* nominados, por sua vez, foram preparados por seus pais e levados ao *ngobe*. Eles portavam braceletes de miçangas e de penas, penugem de psitacídeos colada no corpo, penugem de urubu-rei na cabeça e seus artefatos específicos (*kukràdjà*), além da pintura com urucum, carvão e resina-de-pau-de-árvore em suas faces e cabeças. Iniciaram, então, o *tàkàk-okiere*, oferenda de alimento fornecida pelas mães (reais e classificatórias) dos nominados e distribuída pelos seus pais classificatórios, marcando o final do ritual masculino. Simultaneamente, as nominadas foram ornamentadas por seus pais, que lhes adicionam os *krokroktire* e outros enfeites plumários, recobrindo-lhes os corpos e as cabeças com penugens.

Oitavo Ato: "arranhando" as *Nhiok*

Quando surgiram os homens-onça, o *nhiui-tóro* foi novamente entoado. As *Nhiok* ostentavam seus artefatos plumários e a música indicava que elas estavam no ninho do urubu-rei, mostrando para as onças as suas penas. Ao final da dança, dois grupos foram formados no centro da aldeia, um representando a "comunidade" e outro composto pela sociedade dos homens-onça. Uma onça-pintada foi à casa de uma nominada para buscar o *nhiokdjokiere* (oferenda de alimento das *Nhiok*). Seu pai, ao oferecer o alimento, disse: "*Nhiok ikra kumrem kubei*" (minha filha você arranhar bem). A onça voltou com a oferenda, mostrando-a para a "comunidade" e entregando-a para a onça-preta, que a depositou no chão. A cena se repetiu para cada uma das meninas nominadas. No pôr do sol, os homens começaram a entoar o canto do gavião-real (*àkkaikrikti*), cuja dança lembra a volta dessa ave ao seu ninho. Imitando o

grito dessa ave (*kóroba*), os *rob-krore*, encenaram o arranhar simbólico das nominadas (*nhiok kubei*) até o amanhecer.

Canto do *àkkaikrikti*:

"Com as garras do gavião-real vá arranhar as *Nhiok*.

Respira e vem pelo caminho, respira e fica vendo penas de beija-flor nascer".

Nono Ato: desfecho

Ao amanhecer, os índios disseram: "*arup ket*" (acabou) ou "*arup mei*" (acabou bonito). O final do ritual foi marcado pela pintura corporal *mẽtuk* (*mẽ:* gente, *tuk:* preto), que sinalizou o final do ritual, denominado *kra rere mei* (*kra:* filho, *rere:* transpor, *mei:* bonito). Os que participaram mais intensamente do ritual, de acordo com suas prerrogativas, dirigiram-se à casa de seus amigos formais para que lhes passassem urucum na penugem banca que traziam colada na cabeça.

ANÁLISE INTERPRETATIVA

Evidentemente é difícil sistematizar algo que, por natureza, é da ordem do processo. De saída, é importante considerar que um cerimonial indígena geralmente é extenso temporalmente. Na medida em que meu intuito é evidenciar a complexa construção do fenômeno músico-ritual xikrin, destacarei os principais momentos presentes nesses dois rituais, recorrendo à mitologia, à cosmologia e à exegese nativa. Com isso, procurarei oferecer algumas homologias e interpretações que nos permitam compreender a íntima relação entre a construção da pessoa e da sociedade xikrin e o conceito de musicalidade desses índios.

Veremos que a "pessoa" dos nominados se constrói paulatinamente ao longo do cerimonial, respeitando seus perigos e suas idiossincrasias. Ficará evidente também que, embora sejam rituais de nominação, toda a comunidade participa. Isso fica manifesto no auge da performance ritual, quando praticamente todas as pessoas abandonam literalmente suas casas e adensam o coletivo que se forma na praça da aldeia[2]. É um momento no qual as pessoas tomam conhecimento das relações mais significativas de sua sociedade e de aspectos de sua reprodução social e simbólica. Laços de parentesco e amizade formal, bem como aspectos da cosmologia e da mitologia são reafirmados. Segundo Giannini (1991, p. 107), "o

[2] O mesmo foi observado por Vidal (1977) com relação a um outro ritual de nominação, o *mẽreremei* (gente, transpor, bonito).

canto, a coreografia e os ornamentos, dos quais os homens se apropriaram no tempo das origens, são reproduzidos no ritual como manifestações da situação atual da humanidade no cosmo". A pessoa e a sociedade são (re)construídos e relacionados aos diferentes domínios cósmicos, tornando visíveis, audíveis e tangíveis as idéias e os sentimentos que não podem ser percebidos cotidianamente. Evidencia-se, assim, a maneira particular pela qual os Xikrin constroem a cosmovisão (ou "cosmoaudição") que têm de si, de sua cultura e de seu universo.

É na floresta ("primeiro ato") que podemos identificar o início do cerimonial e de um (re)estabelecimento do contato com outras dimensões do universo. Durante uma caçada coletiva e cerimonial, os homens cantam para que os espíritos dos animais permaneçam na mata e não tragam perigo para a aldeia. Quando caçam sozinhos, não chegam a cantar com muita intensidade, apenas murmuram baixinho. Nota-se, já nesse momento, que o ritual é um "portal" entre mundos, ou melhor, entre domínios cósmicos, cujas conexões são indispensáveis, embora extremamente perigosa, à (re)construção social da pessoa dos nominados e da sociedade como um todo. Destaco ainda que os adornos corporais confeccionados na clareira são feitos apenas com matéria vegetal. Ornamentos plumários serão adicionados somente com a ocupação simbólica do centro da aldeia.

No "segundo ato", os homens cantam uma música em cuja letra três elementos centrais na cosmologia nativa aparecem com toda força: o gavião-real, o sol que seca e a escarificação. A imagem do gavião-real (*àkkaikrikti*, ou somente *àkti*) que agarra a *kwatui* do nominado remete ao mito "*Àkti*" (ver VIDAL, 1977, p. 224), no qual os heróis mitológicos, *Kukrut-Kako* e *Kukrut-Uire*, ainda meninos, vêem, na roça, sua *kwatui* ser agarrada e levada pelo gavião-real. Eles correm para a aldeia a fim de avisar os homens do acontecimento. Estes os transformaram em gigantes para que tenham condições de matar o animal sobrenatural. No fim, os heróis conseguem atraí-lo – imitando seu grito (*kóroba*) – e matá-lo. Suas penas transformam-se em todas as outras aves. *Kukrut-Kako* coloca uma pena no cabelo criando os *nekrei* (riquezas xikrin). Os informantes acrescentam: "Antes não tinha *nekrei*"[3].

A quarta estrofe da música *tàkàk* diz: "Vamos ficar no sol forte; gostamos de ver *Tàkàk-kóré* ser escarificado". A primeira imagem remete não só ao gavião-real, que abre suas assas para secá-las após se molhar, como também à volta de uma expedição guerreira (ou de caça), quando os homens, contaminados pelo sangue inimigo, precisam secá-lo para afastar a

[3] Giannini (1991) faz uma importante constatação quando percebe que os termos *nekrei* e *kukràdjà* não têm exatamente o mesmo sentido. O segundo referir-se-ia a todo tipo de objetos materiais e imateriais "de valor" que são considerados propriedade ou herança de alguém, enquanto o primeiro, aos *kukràdjà* confeccionados com penas, geralmente adornos plumários.

alma que penetrou em seus corpos. A escarificação, por sua vez, é uma prática que pode ser punitiva ou um meio de fortalecimento, pois torna a pessoa "insensível". No caso do ritual *nhiok*, possibilita às nominadas o "crescimento" de suas penas. Com efeito, no "oitavo ato", as *Nhiok* serão simbolicamente arranhadas com o tarso do gavião-real para que de seus corpos nasçam as penas do beija-flor. Entretanto, isso só será possível após um denso processo de fortalecimento de sua "pessoa" por meio da pintura corporal ("terceiro ato"), da outorga do nome ("quinto ato"), e da ornamentação plumária ("oitavo ato").

O processo ritual é permeado de perigos, semelhantes, aliás, àqueles suscetíveis em casos de doença grave. Nesses momentos, almas de parentes consangüíneos tentam insistentemente roubar o *karon* (alma ou energia vital) do indivíduo cujo corpo é ou está frágil/mole. As atividades que recebem expressão cerimonial servem justamente para torná-lo duro e para que possa conter o seu *karon* dentro de si, caso contrário ele seria atraído pela saudade que o *karon* dos mortos sente. É o *karon* de um indivíduo que vai para a aldeia dos mortos, mas ele também costuma perambular pelos arredores da aldeia, especialmente nas roças de suas mães ou irmãs. "Eles possuem algo muito relacionado aos vivos: a saudade. Parecem esperar o momento oportuno para roubar e levar consigo o *karon* de um parente doente, de uma criança ou de um indivíduo que passa por um processo de transição: nominação ou iniciação" (GIANNINI, 1991, p. 145).

Além da pintura com jenipapo – que, conforme Vidal & Müller (1986) e Turner (1980a), confere às pessoas a sua "pele social" –, o banho das nominadas, mencionado na música, também contribui para o seu fortalecimento. Não é novidade que o simbolismo da água entre os Jê remete à idéia do amadurecimento social (ver, por exemplo, Cunha, 1978). Note-se que é justamente numa lagoa que os heróis mitológicos *Kukrut-Kako* e *Kukrut-Uíre*, ainda crianças, são colocados para se tornarem gigantes e poderem enfrentar o gavião-real. Na mesma passagem, a música menciona ainda a figura do jacaré, ser sobrenatural por excelência, devorador de humanos (TURNER, 1980b).

A outorga cerimonial do nome *Nhiok*, por sua vez, é realizada dentro das casas, pois é um momento definido como perigoso, onde os *mẽkaron* (almas dos mortos) que vagam pela aldeia podem roubar a alma da nominada.

É somente a partir desse momento que elas podem sair de casa, surgindo na praça ("quinto ato") "assessoradas" por suas *kwatui* e *krobdjuo*. Mesmo assim, as *Nhiok* são

consideradas ainda "*nhiui kra*" (filhotes de beija-flor)[4]. Apesar de terem recebido pintura e nome, ainda não são consideradas "pessoas plenas", pois elas não podem "voar".

Suas penas só crescerão quando elas forem "arranhadas" pelos homens-onça, com as garras do gavião-real. O trecho da música *nhiok* cantado no "sexto ato" apresenta justamente a dicotomia entre esses dois animais. As onças representam a animalidade, elas são, por excelência, os inimigos dos Xikrin, comedoras de humanos e, portanto, canibais; e o gavião-real, a humanidade, origem celeste das riquezas (*nekrei*). Como intermediário, por sua vez, aparece o cocar *krokroktire*, considerados pelos Xikrin como o ornamento mais valioso e verdadeiro[5].

Nos deparamos mais uma vez com tema do canibalismo, primeiro com o jacaré, depois com a onça e em ambos os casos há uma oposição com o gavião-real. Segundo a mitologia, ao mesmo tempo em que as aves e os *nekrei* (riquezas) foram criados, criou-se com eles a possibilidade dos humanos se (re)aproximarem do patamar celeste, distanciando-se do mundo subterrâneo, domínio dos *kuben-kamrik*, os canibais.

Com a ornamentação plumária que recebem no "sétimo ato", fortalece-se ainda mais a pessoa das nominadas. Isso se completa com o crescimento simbólico de suas penas depois de serem "arranhadas" pelos homens-onça. Agora estão aptas a atingir o domínio celeste, lugar da humanidade por excelência, de onde desceram, nos tempos míticos, por um buraco (Vidal, 1977). Vale lembrar que o *kóroba*, "grito do gavião-real", é um assobio onomatopéico da vocalização emitida por essa ave na época da reprodução e que se prolonga até o momento dos filhotes estarem aptos para voar. Os onça, por outro lado, sofrem igualmente o poder transformador (ou socializador) da plumária, dando a impressão de serem aves, ou "onças-gavião".

Note-se ainda que a encenação do "oitavo ato" estende o processo de "humanização" ao conjunto social e geográfico, com a "conquista" do fogo e a ocupação do centro da aldeia. A imagem da comunidade dos homens limitar-se a olhar a onça que busca o alimento assado, remete-nos imediatamente ao mito do "fogo da onça", no qual o símbolo distintivo da humanidade é roubado pelos homens. Depois da "aquisição do fogo", o pátio, antes ocupado pelas onças, transforma-se no lócus da sociabilidade humana.

---

[4] Segundo Giannini (1991), a escatologia xikrin considera o beija-flor como "remédio de onça". Com efeito, na sexta estrofe da música *nhiok* os homens dizem que vão queimar penugem de papagaio antes de se pintarem como onças.

[5] Para Vidal (2001, p. 213), "esse cocar se destaca por ser constituído de duas fileiras de penas, uma de arara-preta (azul-escuro), outra de arara-vermelha com penugens brancas de urubu-rei amarradas nas pontas, e simboliza o centro da aldeia, a periferia das casas e a mata envolvente".

O que fica mais evidente, com efeito, a partir desses elementos esquematicamente apresentados, é o papel central da relação estabelecida entre os humanos e seus "outros": mortos, seres sobrenaturais, inimigos etc. É esse o mote central para o fortalecimento e para a construção ritual da pessoa xikrin. Estabelece-se uma ligação com os outros domínios do universo, além do humano (ou por meio dele). O ritual é, portanto, um momento marcado por uma forte alteridade, no qual os índios "reconhecem" que o conjunto de seus conhecimentos e de seus traços culturais lhes foram concedidos por seres exteriores à sociedade humana. Eles são provenientes do patamar celeste, no caso das plantas cultivadas, da arte de fazer uma roça e dos ornamentos plumários (GIANNINI, 1991); do mundo aquático, no caso dos nomes, dos cantos e das pintura corporais (VIDAL, 1977); ou terrestre, no caso do fogo da onça (TURNER, 1980b). Corpo, nome, pessoa, sociedade e universo se articulam.

Entretanto, como ressalta Giannini (1991), essa "mediação" coletiva entre domínios cósmicos contrasta-se com uma mediação "individual" centrada na figura do *wayangá* (o xamã xikrin). São variados os mitos que narram as aventuras dos *xamãs* em busca de nomes, cantos e pinturas corporais, ensinados pelos seres sobrenaturais. Diferentemente dos outros humanos, o *wayangá* é o único que pode, com segurança, deixar o seu corpo e mediar individualmente a relação entre a sociedade e os outros domínios, pois ele foi iniciado pelo gavião-real no patamar celeste. Ele é "leve como pluma", tem o corpo coberto de penas brancas (que envelhecem com os anos) e pode "voar" (*tóro*).

Mas se os xamãs voam em seus sonhos, acredito que os outros humanos, quando cantam e dançam seus rituais, também o "fazem". Parece-me que é esse o sentido (ou o desejo) da palavra *metóro*, utilizada pelos Xikrin para denominarem àquilo que nós chamamos de "ritual".

Ao levar para os Xikrin cópias de gravações antigas feitas por outros pesquisadores e depositadas no Laboratório de Imagem e Som em Antropologia da USP, percebi que a utilização das palavras *mengrere* e *metóro* não era aleatória, associando-se aos contextos nos quais supúnhamos que os registros foram realizados. Não seria difícil para qualquer pessoa distinguir entre uma gravação de um ritual ao ar livre e umas poucas pessoas cantando dentro de uma sala do posto da FUNAI. Não fosse somente pela amplitude e pela regularidade dos sons, os "contextos sonoros" (ou "paisagens sonoras") são completamente diferentes. A tradução literal da palavra *mengrere* (*me*: "gente", *ngrere*: "canto") parece-me ser mais próxima ao que nós chamamos de "música". Os Xikrin a utilizam sempre que um canto é desprovido de contexto cerimonial. Aliás, cantar também é traduzido por *mengrere*, e nesse

caso, temos pelo menos os "cantos dos pássaros" (*kwei-ngrere*) e os "cantos dos peixes" (*tep-ngrere*).

O que nos interessa, na verdade, é a idéia de *metóro*. Ela nos oferece uma série de pistas que associam, ao mesmo tempo, *música*, *aves* e *pessoas*. A começar pela sugestão etimológica: *me*: "gente", *tóro*: "vôo, voar". Ao pé da letra: "o vôo dos humanos" (*metóro*)! Acredito que esse conceito compreenda um conjunto de atividades bem diversas, todas elas integrando-se numa única manifestação, o que nós chamamos de "ritual". Ele engloba tudo o que, no momento da performance, constitui uma "presença sonora": canto, dança, choro ritual, palavras, discursos formais, encantações, ritmo, instrumentos, comida, cheiros, vivos e mortos, seres sobrenaturais, aves e outros animais, pinturas, relações de parentesco, bens materiais e imateriais (*kukràdjà*) etc. São essas coisas juntas e, digamos, em "harmonia", que fazem o ritual ter a crescente adesão dos membros da aldeia não diretamente envolvidos com o motivo celebrado e ser posteriormente avaliado como *mei*, "bonito".

Nessa concepção, a "música" Kayapó-Xikrin não é apenas entretenimento ou fruição estética, mas, acima de tudo e ao mesmo tempo, discurso cosmológico, filosófico, social, psicológico, econômico etc. Em si, é uma linguagem (que contém linguagens) de caráter multidimensional, no qual a "música" como sonoridade, exerce apenas um papel entre outros. E mais, ela está intimamente relacionada a outras esferas perceptivas que não a puramente sonora, mas visual (expressada numa rica plumária), tátil (no toque da pintura e na própria dança), gustativa (na exuberância de alimentos) e odorífera (nos diversos produtos que passam para se perfumarem, como a resina-de-pau-de-árvore). Todas elas constituindo linguagens que canalizam suas significações por meio de todos os cinco (ou mais) sentidos humanos.

É no *metóro* que as metamorfoses e os contatos rituais acontecem e que a pessoa se constrói. É ele que permite aos Xikrin usarem suas plumas, dádivas dos heróis mitológicos. É só nele que aqueles que não são xamãs podem também "serem leves" e "plenos". E só assim pode se "tornar ave" e atingir o patamar celeste. Os Xikrin querem ser aves. Aves que, além de voar e atingir o domínio dos céus, cantam.

Referências bibliográficas

BASTOS, Rafael José de Menezes. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de um musicologia sem homem. In: *Anuário Antropológico 93*, Rio de Janeiro, 1995. p. 9-73.

_____. *A Musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: Ed UFSC, 2. ed. 1999 [1976].

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Os Mortos e ou Outros*: uma análise do sistema funerário e da noção de pessoa entre os índios Krahó. São Paulo: HUCITEC, 1978.

GIANNINI, Isabelle Vidal. *A Ave Resgatada*: A impossibilidade da leveza do ser. Dissertação de mestrado, PPGAS/USP, 1991.

SEEGER, Anthony. Por que os índios Suyá cantam para as suas irmãs? In: *Arte e Sociedade* (VELHO, Gilberto org.). Rio de Janeiro: Zahar, 1977. p. 39-64.

_____. *Why Suyá Sing*: a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

TURNER, Terence. The Social Skin. In: *Not work alone.* (CHEFAS, J. & LEWIN, R., eds.). London: Temple Smith, 1980(a).

_____. Le dénicheur d'oiseaux en contexte. In: *Anthropologie et Société*. v. 4/3, 1980(b). p. 85-115.

VIDAL, Lux. *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira*: os Kayapó-Xikrin do Rio Cateté. São Paulo: HUCITEC/Edusp, 1977.

_____. O mapeamento simbólico das cores na sociedade indígena Kayapó-Xikrin do sudoeste do Pará. In: *Antropologia, História e Educação*: a questão indígena e a escola (SILVA, A.L. & FERREIRA, M.K.L., orgs.). São Paulo: FAPESP/MARI/Global, 2001. p. 209-220.

VIDAL, Lux & MÜLLER, Regina Pollo. Pintura e adornos corporais. In: *Suma etnológica Brasileira (*RIBEIRO, D., org.), v. 3. "Arte Índia" (Ribeiro, B., coord.). Vozes/Finep/Petrópolis, 1986. p. 119-150.

O ACERVO LUIZ HEITOR CORRÊA DE AZEVEDO (194-1946) NA ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ: UMA APRECIAÇÃO HISTÓRICO-ETNOGRÁFICA

Pedro de Moura Aragão
pmaragao@connection.com.br

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo relatar resultados parciais de uma pesquisa em andamento com vistas à dissertação de mestrado. Através de uma abordagem histórica e etnográfica pretende-se analisar o acervo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (fruto de suas viagens etnográficas realizadas na década de 1940) localizado no Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ. A primeira parte do trabalho pretende traçar um perfil do musicólogo Luiz Heitor à luz das suas influências nacionais — desde seu período como bibliotecário na EM- UFRJ, sucedendo o neo-positivista Guilherme de Melo (autor de *A Música no Brasil* a primeira história da música brasileira), passando pelas influências de Luciano Gallet, Renato Almeida e Mário de Andrade — e internacionais — entre as quais se destacam a de etnomusicólogos norte-americanos como Alan Lomax e Charles Seeger. A segunda parte do trabalho tem como foco as viagens etnográficas realizadas por Luiz Heitor — à Goiás (1942), ao Ceará (1943), à Minas Gerais (1944), e ao Rio Grande do Sul (1945) — e o material gravado por este, hoje parte integrante do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da EM- UFRJ. Neste estágio inicial do trabalho, pretende-se apresentar o resultado de uma pesquisa exploratória da documentação geral referente às viagens, que abrange, entre outras coisas, cadernos de campo do pesquisador, correspondência geral, transcrições de gravações, e publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas

Esta comunicação tem por objetivo relatar resultados iniciais de uma pesquisa em andamento com vistas à dissertação de mestrado, a respeito do acervo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, fruto de suas viagens etnográficas na década de 1940, hoje parte integrante do Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Ao lado da Missão de Pesquisas Folclóricas, organizada em 1938 por Mário de Andrade, as viagens etnográficas de Luiz Heitor compõem o trabalho mais sistemático de gravações de práticas musicais da primeira metade do século XX, em uma época em que as precariedades técnicas dos equipamentos de registro e de transportes pelo interior do Brasil transformavam estas expedições em feitos quase "heróicos" — ligados de certa forma à uma idéia maior de "programa nacional" e de sistematização do folclore para construção de uma "música artística" brasileira.

Viajando por Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1945) e Rio Grande do Sul (1946), — sendo as três primeiras viagens realizadas sob o patrocínio da Biblioteca do

Congresso dos E.U.A. — Luiz Heitor recolheu gêneros musicais habitualmente tidos como "folclóricos" — cocos, emboladas, catiras, modas de viola, etc — e também gêneros que já apontavam a influência do rádio e da música urbana no interior do Brasil — choros, sambas, marchinhas — e que por isso eram habitualmente considerados como tendo "menor valor folclórico" na época, mas que felizmente não deixaram de ser gravados. Embora os discos resultantes destas gravações tenham sido utilizados nas décadas posteriores como material para as aulas de folclore na Escola de Música da UFRJ e tenham resultado em algumas publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas[1], não existe um estudo mais amplo que responda a alguns questionamentos importantes a respeito do contexto histórico em que este material foi coletado e nem uma análise mais profunda dos procedimentos etnográficos adotados nestas expedições. Nos parágrafos seguintes, procurarei apresentar os questionamentos que conduzem este trabalho, para, em seguida, desenvolver dois temas de interesse para o mesmo: 1) o papel das coletas e gravações sonoras na etnomusicologia, como um modo de contextualizar historicamente as viagens etnográficas de Luiz Heitor e 2) Uma pequena análise crítica da contribuição intelectual de Luiz Heitor para a etnomusicologia, salientando a influência do conceito de "áreas culturais", derivado da antropologia americana da década de 40, em alguns trabalhos de Azevedo.

A primeira questão a ser levantada diz respeito ao papel de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na etnomusicologia brasileira. A bibliografia a seu respeito normalmente salienta o respeitado musicólogo brasileiro com um alto cargo na UNESCO, incentivador de compositores brasileiros no âmbito internacional (MARIZ, 1983; LAMAS, 1985). Do seu período "pré-UNESCO" normalmente se salienta a formação como pianista, seu período como bibliotecário no então Instituto Nacional de Música e sua admissão como primeiro professor da cátedra de folclore da mesma instituição em 1939. Seu papel como "folclorista" é normalmente visto como uma "preparação" para sua posterior carreira em Paris — sem que se tenha feito uma reflexão mais aprofundada sobre sua atuação no contexto da época e nem uma avaliação crítica pormenorizada dos seus escritos sobre folclore. Outro fato importante que usualmente é deixado de lado nas biografias é a influência da etnomusicologia americana no pensamento de Luiz Heitor. Convidado em 1941 para atuar por seis meses como consultor no *American Folklife Center* da Biblioteca do Congresso dos E.U.A (convite que resultará no acordo para as gravações etnográficas, como se verá), ele trava contato com nomes de ponta

[1] Criado em 1943 pelo próprio Luiz Heitor como parte da então Escola Nacional de Música. Estas publicações trazem a relação dos discos gravados em cada um dos estados visitados por Luiz Heitor e alguns comentários sobre os gêneros musicais de cada região.

da etnomusicologia americana da época, como Charles Seeger e Alan Lomax. O primeiro pode ser considerado um dos "papas" deste campo de estudos, levantando questões que serviriam como pano de fundo para as décadas posteriores desta disciplina (SEEGER, 1991), além de ter deixado escritos gerais sobre musicologia e filosofia da música. Foi fundador da Society for Ethnomusicology, diretor da União Pan-Americana, e integrante do Conselho Internacional de Música da UNESCO, onde aprofundou suas relações com Luiz Heitor. O segundo foi diretor do *American Folklife Center*, tendo sido responsável por uma das maiores coleções de música "folclórica" dos E.U.A, hoje parte do acervo da Biblioteca do Congresso americano. Sua principal contribuição para a etnomusicologia foi a elaboração de um sistema de avaliação das músicas do mundo — intitulado "cantometrics" — através da tabulação de trinta e sete parâmetros musicais, tais como extensão melódica, tensão vocal, ritmo, etc. (Nettl, 1986:92). Sua influência na metodologia de coleta etnográfica de Luiz Heitor pode ser comprovada nas "Instruções para a Coleta de Discos de Música Folclórica Brasileira, organizadas por Alan Lomax", uma série de instruções sobre coleta musical que integra a primeira publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas, fundado por Azevedo em 1943. Estes são aspectos normalmente deixados de lado nos poucos estudos sobre Azevedo, mas que tem fundamental importância para o entendimento das relações e influências mútuas de estudiosos que compunham o panorama da etnomusicologia na década de 1940.

A segunda questão a ser levantada diz respeito à idealização e ao dia-a-dia das viagens etnográficas: neste sentido existe importante documentação ainda por ser estudada, entre as quais se destacam a correspondência geral de Luiz Heitor, suas fichas de coleta, anotações e cadernos de campo. Este material permite esclarecer alguns aspectos ainda não estudados nas viagens, tais como os critérios utilizados para a seleção de repertório, para escolha dos informantes, para escolha das localidades a serem pesquisadas, etc. Permite também que se trace um interessante paralelo dos procedimentos metodológicos de coleta etnográfica das viagens de Luiz Heitor com os da Missão de Pesquisas Folclóricas organizadas por Mário de Andrade em 1938. Uma terceira questão mais ampla a ser discutida é a relação de complementaridade entre estas duas expedições: sabe-se que Luiz Heitor procurou visitar os estados não contemplados pela Missão de 1938. Até que ponto houve um acerto entre ele e Mário de Andrade não só neste sentido, mas também a respeito de procedimentos de coleta etnográfica, é algo que somente a análise da correspondência entre os dois pode esclarecer. De qualquer forma, um aspecto a ser estudado diz respeito às duas influências teóricas que possivelmente nortearam Azevedo: de um lado, o esteio teórico da Missão de Pesquisas Folclóricas — fornecida em grande parte pela experiência prática de

Mário de Andrade em suas viagens de 1927 e 1928 ao norte e ao nordeste do país, e pelo curso ministrado pela antropóloga Dina Lévi-Strauss no Departamento de Cultura de São em 1936 —; de outro a já citada influência de etnomusicólogos norte-americanos. São questões que ainda permanecem de certa forma obscuras, mas que uma pesquisa mais sistemática de fontes primárias pode esclarecer.

Finalmente, como questão final, se impõe perguntar qual o papel deste acervo para as décadas posteriores, bem como questões mais atuais, relativas à acessibilidade, ética de utilização e "repatriamento" das gravações. Após a saída de Luiz Heitor da Escola de Música, em 1947, o material fonográfico resultante de suas viagens foi utilizado como matéria-prima para as aulas de folclore, como já foi dito, sendo que parte das atividades previstas para as aulas compreendia a transcrição dos registros fonográficos para a notação tradicional ocidental. Um vasto número destas transcrições se encontra ainda hoje nos arquivos do Centro de Pesquisas Folclóricas, em uma época em que a transcrição por si só deixou de ter valor fundamental para a etnomusicologia. Por outro lado, o material fonográfico vem sendo recentemente solicitado por grupos e comunidades das regiões originalmente pesquisadas, para recompor repertórios e práticas musicais esquecidas, ou simplesmente figurar como acervo individual de cada uma destas comunidades. A comparação entre práticas musicais atuais e práticas gravadas na década de 40 permite uma análise diacrônica dos processos de continuidade e rupturas das mesmas, não só por parte de pesquisadores, mas também das próprias comunidades envolvidas. O acervo nos permite também estudar não só o material pesquisado, mas o próprio pesquisador e o contexto de sua época: as escolhas e os procedimentos de abordagens etnográficas nos ajudam a compor um panorama crítico dos estudos de música da década de 1940.

Na primeira etapa do trabalho pretendo contextualizar o papel e os escritos de Luiz Heitor tanto no que se poderia chamar de panorama histórico da etnomusicologia no Brasil, quanto no que se convencionou chamar de "movimento folclorístico brasileiro" (VILHENA, 1997), que teve bastante força ao longo do século XX e que teve em Mário de Andrade um de seus principais mentores e ideólogos, influenciando compositores, como Camargo Guarnieri e Guerra-Peixe, e toda uma linhagem de estudiosos, que incluem Oneyda Alvarenga, Luís da Câmara Cascudo, o próprio Azevedo, entre outros. De certa forma estas duas questões estão naturalmente ligadas, e mesmo se confundem em muitos países ditos "periféricos" nas primeiras décadas do século passado — que procuravam identificar na música das classes rurais fatores que construiriam "identidades" e "essências" nacionais. No que concerne à etnomusicologia, conforme afirma Blum,

> muito do trabalho que se provou ser decisivo para a formação de uma disciplina chamada etnomusicologia foi feito por membros de duas gerações nascidas entre 1860 e 1880 e 1880 e o começo do século XX. Eles criaram instituições, idéias e técnicas, estabelecendo contato uns com os outros, cruzando fronteiras nacionais (BLUM, 1991, p. 9, tradução minha).

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo talvez seja a figura que melhor simbolize no Brasil da primeira metade do século XX este "cruzamento de fronteiras", e de troca de idéias com acadêmicos e instituições de outros países, estabelecendo acordos de cooperação e intercâmbio de coleções de registros sonoros, procedimentos de coleta e pesquisa e muitas vezes servindo de porta-voz das idéias de pesquisadores brasileiros no âmbito internacional[2] . No que diz respeito ao âmbito nacional, a criação do Centro de Pesquisas Folclóricas, em 1943, representa a primeira tentativa de inserção do folclore como campo sistemático de estudos no âmbito da universidade brasileira. Tal iniciativa não teve muitos desdobramentos em outros setores das universidades, como era de um modo geral o anseio do movimento folclorístico (VILHENA, 1997), e mesmo o Centro perdeu muito de sua orientação original com a saída de Luiz Heitor em 1947. No entanto, nos primeiros anos de funcionamento, ele parecia ser uma grande promessa de integração da disciplina "folclore" ao *corpus* universitário, e seu mentor, por sua posição como primeiro professor da primeira cadeira de folclore oferecida em uma universidade no Brasil, chegou a ser considerado um dos mais importantes sucessores de Mário de Andrade, pelo menos no que se refere especificamente ao "folclore musical".

Esta primeira etapa do trabalho contemplará também uma pequena reflexão sobre a importância da gravação sonora e da formação de arquivos institucionalizados em determinado período histórico na etnomusicologia, objetivando contextualizar as viagens etnográficas de Luiz Heitor. É fato de amplo consenso para a etnomusicologia que a criação e desenvolvimento deste campo de estudo (originalmente denominado *musicologia comparada* por Guido Adler) estão diretamente ligados à invenção do fonógrafo, que permitiu o registro, arquivamento e análise de diversas coleções de músicas não-européias. (SEEGER, 1986). A possibilidade de arquivamento de músicas não-européias foi fator fundamental para a sistematização de estudos comparativos característicos da primeira fase da etnomusicologia, uma vez que cumpria, para as músicas ágrafas, um papel parecido com os que tinham os manuscritos para a musica européia (ARAÚJO, 2003). Além disso, a possibilidade de registro deu novo alento à pesquisa de campo, por permitir, conforme afirma Luiz Heitor na primeira

[2] Note-se por exemplo a constante citação do pensamento de Mário de Andrade no artigo "Brazilian Folk Music", de autoria de Luiz Heitor, publicado em 1954 no dicionário *Grove.*

publicação do Centro de Pesquisas Folclóricas:

> [...] a absoluta autenticidade dos documentos assim obtidos, os quais, além de estarem a salvo de qualquer deslize auditivo do recolhedor (sempre possível na tarefa extremamente árdua e delicada que é reduzir a notas de música um canto popular), apresentam-se como a viva reprodução do original, com todas as nuanças que a grafia musical é incapaz de exprimir, seja no ritmo, ou no colorido emocional (AZEVEDO, 1943, p. 7).

Justamente por exprimir "nuanças que a grafia musical é incapaz de exprimir" a gravação de campo se tornou um componente praticamente obrigatório da pesquisa de campo em boa parte do século XX, e, de certa forma, uma das principais atribuições dos etnomusicólogos deste período. Se, como afirma Nettl (1986) "a história da etnomusicologia é a história da pesquisa de campo", poderíamos sem muito esforço ampliar a sentença dizendo que a história da etnomusicologia é também a história dos registros e gravações de campo. Uma pequena análise histórica do desenvolvimento dos estudos de campo nos permite distinguir, *grosso modo*, duas tendências dominantes de abordagens na primeira metade do século XX, que refletem em grande parte as perspectivas teóricas adotadas pelos pesquisadores (NETTL, 1986). A primeira destas linhas de pesquisa, que abrange o período de 1890 à 1930, é caracterizado pelo que se convencionou chamar "pesquisa de gabinete", em que o pesquisador não tinha, na maioria das vezes, contato direto com as comunidades pesquisadas. As gravações eram, via de regra, feitas por missionários ou etnógrafos que se limitavam ao trabalho de coleta, sem qualquer preocupação com a análise do material. Esta era feita posteriormente, em grandes centros urbanos europeus que começavam a sistematizar as coletas obtidas em coleções e arquivos, catalogados dentro de uma perspectiva evolucionista e positivista. Cite-se como exemplo o Arquivo de Fonogramas de Berlim, fundado em 1901 por Carl Stumpf e por Hornbostel. Este último foi responsável pela primeira tentativa de se estabelecer um sistema comparativo universal entre as músicas do mundo, baseado no contorno melódico - para qual cunhou o termo *melodic motion* (BLUM, 1991) - e em estatísticas de relações intervalares. Além de realizarem análises completamente dissociadas dos contextos culturais, os pesquisadores desta época não se detinham em análises exaustivas de um *corpus* completo do repertório de determinada cultura, mas se concentravam em um número reduzido de artefatos musicais, acreditando que com isso poderiam inferir e compreender aspectos mais amplos das culturas em questão.

A segunda corrente de pesquisa, que se desenvolve no mesmo período, mas que gera reflexos em todo o século XX, tinha também por objetivo a coleta de material musical "não-ocidental", tendo, entretanto, uma outra finalidade específica: a "preservação" de largo *corpus*

de material musical, muitas vezes com o intuito de consolidar a identidade de "músicas artísticas" nacionais. Esta corrente está intrinsecamente ligada ao chamado folclore musical e aos programas nacionais de pesquisa em música característicos de muitas partes da Europa e da América Latina. Dois de seus maiores expoentes foram Béla Bártok na Hungria e Mário de Andrade no Brasil (TRAVASSOS, 1997), mas poderíamos citar outros nomes como John e Alan Lomax nos E.U.A e o próprio Luiz Heitor. De um modo geral, os pesquisadores com esta tendência focavam seus trabalhos nos artefatos musicais, e não se detinham na análise do contexto cultural em que estes eram recolhidos. A idéia de "preservação" estava diretamente ligada à idéia de "autenticidade" e "pureza" de determinadas práticas culturais mais ligadas às camadas rurais, em oposição às chamadas "músicas popularescas", transmitidas pelas rádios e discos e ligadas à já crescente indústria cultural. No afã de proteger as manifestações culturais que representavam "o mais puro substractum do Folclore" (AZEVEDO, 1943), extensas coleções de registros sonoros foram formadas em todo o mundo, e esforços e acordos transnacionais foram realizados em prol da "folcmúsica". Conforme afirma Nettl (1986), este esforço na constituição de largas coleções estava de certa forma ligado à idéia um pouco ilusória de que se poderia "possuir" toda a música de um determinado país ou região devidamente catalogada em arquivos etnográficos. Além disso, a partir da década de 1960 passa a haver sérias críticas, por parte de muitos etnomusicólogos, ao trabalho de coleta voltado unicamente para a preservação. Ainda citando Nettl:

> tendo reconhecido que a música de tradição oral é sujeita à constantes mudanças e que canções, estilos e repertórios estão em permanente estado de fluidez, nós poderíamos nos perguntar porque tantos indivíduos se devotaram a coletar largamente pelo propósito de preservação algo que era em certo sentido um pedaço do efêmero" (NETTL, 1986, p. 273, tradução minha)

A partir da segunda metade do século XX, a etnomusicologia passa a ter como principal orientação o estudo da música *na* e *como* cultura (Merriam, 1964) se aproximando assim da esfera de estudos da antropologia. Esta nova orientação previa um maior tempo de residência do pesquisador no campo, uma maior sensibilidade para o estudo da música no contexto cultural onde ela é gerada e, conseqüentemente uma maior especialização dos estudos, em oposição à tendência mais universalizante da antiga musicologia comparada. Apesar disso pode-se dizer que a tendência preservacionista vai estar presente em muitos estudos etnomusicológicos até o final do século XX: tal tendência vai representar muitas vezes um viés político e constitutivo de identidades nacionais, como já foi dito anteriormente.

No Brasil ela será representada pelo "movimento folclórico" encabeçado por diversos intelectuais como Renato Almeida e Luiz da Câmara Cascudo, que conforme demonstrou Luis Vilhena (1997), ganhará grande força política entre os anos de 1947 e 1965, através da criação de diversas instituições para-estatais como por exemplo a Comissão Nacional de Folclore (CNFL).

No que se refere aos escritos de Luiz Heitor, uma de suas principais contribuições foi a tentativa de realização de um mapeamento das "áreas musicais" brasileiras, seguindo uma tendência bastante comum da antropologia americana da década de 1940. A princípio dividindo o país em duas grandes áreas — "negra" e "cabocla" — em seu artigo "A música brasileira e seus fundamentos" (Azevedo, 1950), Azevedo chega posteriormente à uma divisão mais complexa, que seria formada por oito grandes áreas, conforme publicado em seu artigo "Brazilian Folk Music" (AZEVEDO, 1954) publicado no Dicionário Grove da década de 50. Resumidamente, estas áreas seriam: 1) a região amazônica, ainda predominantemente indígena, mas com alguma influência da música do nordeste, em razão da migração de trabalhadores desta região para suprir as necessidades da indústria da borracha. No entanto, o autor salienta que a carência de melodias coletadas na região não permitia que se fizesse qualquer caracterização desta. 2) A região representada pelo sertão nordestino, centro da "cantoria", gênero que incluiria os "desafios", o "romance" e a louvação; 3) a região costeira nordestina, em que predominariam os "cocos"; 4) a área formada pelos estados de Sergipe e Alagoas, que seriam o centro dos "autos" ou das "danças dramáticas": neste gênero se incluiriam as "cheganças", os "congos", os "caboclinhos" etc. 5) região que se estende da Bahia até São Paulo, predominantemente agrícola, que concentraria grande parte dos elementos provenientes da "música negra". O samba e o jongo seriam os gêneros mais representativos desta região, mas também poderia se observar gêneros "remanescentes das cerimônias religiosas africanas", como o "candomblé". 6) a região que compreende São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná teria certos pontos de contato com a música das regiões 2 e 3 acima descritas, com cantos em terças paralelas acompanhados pela *viola* (por isso denominadas "modas de viola", que se caracterizariam por certa "frouxidão" rítmica, que teria sua origem no caráter declamatório destas canções; 7) a costa sudeste ao sul do porto de Santos, onde predominam danças como o "fandango" a "chimitarra", etc. 8) a área dos *pampas* gaúchos, onde predominam gêneros como as "toadas" e os "desafiados", já influenciados de certa forma pelo contato com os povos castelhanos (AZEVEDO, 1954).

A tentativa de mapeamento de áreas musicais na etnomusicologia, segundo Nettl (1984, p. 216) está ligada ao conceito de "áreas culturais", derivado da antropologia norte-

americana: *grosso modo*, um grupo de povoamentos contíguos, que tem modos de subsistência, organização social, religião, artes, etc, similares, pertenceriam à mesma área cultural. Transposto à música, este conceito envolveu, por parte de cada tentativa de divisão geográfica de práticas musicais, a escolha de um elemento que servisse como padrão comparativo: intervalos, escalas, instrumentos musicais, tessitura, etc. Como em qualquer esquema comparativo que se proponha a proceder em larga escala, a eleição de um elemento que sirva como padrão, em detrimento de outros, gera normalmente simplificações e generalizações que, na maioria dos casos invalidam o mesmo. No caso de Luiz Heitor, dois parâmetros de comparação parecem ter sido determinantes em seu mapeamento: estilos musicais e procedência étnica. Esta última gera muitas vezes afirmativas que podem ser consideradas superficiais, essencialistas ou mesmo generalizantes: por exemplo, há uma tendência a se realizar uma associação imediata entre a "música negra" e o elemento percussivo (batuques, sincopados etc), como se esta fosse constituída somente por este elemento; e há afirmações perigosamente etnocêntricas, como a de que "as canções negro-brasileiras são perfeitamente fiéis à tonalidade, docilmente se conformando à admitida superioridade da música dos povos brancos" (AZEVEDO, 1954, p. 1999, tradução minha).

Além disso, se por um lado a esquematização por áreas geográficas pode ajudar o pesquisador a organizar a enorme quantidade de dados referentes aos diferentes modos de se fazer música, por outro lado há sempre uma perigosa tendência de se cair em uma tentativa de cristalização de algo que está em constante estado de mutação, como é o caso da música. No "mapa musical brasileiro", proposto por Luiz Heitor, esta tendência se faz de certa forma presente: cite-se como exemplo o fato de não ser mencionada em nenhum momento a influência já grande do rádio, e com ele a disseminação de gêneros urbanos em todo o país, (como o samba, que, aliás, é citado de uma forma quase *en passant* no artigo) algo que o próprio Luiz Heitor aponta repetidas vezes nas cinco publicações do Centro de Pesquisas Folclóricas.

Em etapas posteriores do trabalho, serão analisadas a correspondência geral de Luiz Heitor — que envolve intelectuais brasileiros e estrangeiros, como Mário de Andrade, Renato Almeida, Carleton Sprague Smith, Alan Lomax, Charles Seeger, entre outros —, seus caderno e anotações de campo, hoje parte integrante do acervo do Laboratório de Etnomusicologia da UFRJ. Finalmente, como etapa final prevê-se uma análise geral das gravações, sem que se tenha, no entanto a pretensão de realizar um trabalho exaustivo.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. "Características e papéis dos acervos etnomusicológicos em perspectiva histórica". Artigo apresentado no Seminário "Música em Debate II", Escola de Música da UFRJ, 2003.

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

_____. *Música e Músicos do Brasil.* Rio de Janeiro, Livraria-Editora Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. "Folk Music: Brazilian" IN, *Grove´s Dictionary of Music and Musicians*. 5. ed. v. 3, p. 198-201. Editado por Eric Blom. London, Macmillan & Co.Ltd., 1954.

BLUM, Stephen. "European Musical Terminology and the music of África" IN Nettl, Bruno e Bohlman, Philip, org.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.

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

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

MERRIAM, Alan. *The anthropology of Music*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts.* University of Illinois Press, 1983.

PUBLICAÇÕES DO CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS – Relação dos Discos Gravados no Estado de Goiás – (1950).

Relação dos Discos Gravados no Estado do Ceará, 1953.

Relação dos Discos Gravados no Estado de Minas Gerais, 1956.

Relação dos Discos Gravados no Estado do Rio Grande do Sul, 1959.

SEEGER, Anthony. "Styles of Musical Ethnography" IN Nettl, Bruno e Bohlman, Philip, org.: *Comparative Musicology and Anthropology of Music*: Chicago University Press, 1991.

SEEGER, Anthony. "The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today" IN *Journal of the society for ethnomusicology*, Volume 30, número 2, 1986.

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

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

O CARIMBÓ DE BELÉM: ENTRE A TRADIÇÃO E A MODERNIDADE

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral
pmurilo@interconect.com.br

Resumo: A partir da década de 1970, quando o Carimbó passa a compor o cotidiano cultural de Belém como uma modalidade musical "típica" do Pará, emergem e solidificam-se duas correntes distintas de pensamento: uma o considera como música tradicional, e outra, como moderna. As personagens principais dessa oposição são os cantadores Verequete e Pinduca, respectivamente atrelados à idéia de tradição e de modernidade carimbóticas. Através de entrevistas e da análise de amostras discográficas da época, incluindo exemplos de um suposto referencial musical de "originalidade" para o Carimbó, verificou-se que, no que diz respeito à orquestração e ao ritmo, as músicas dos carimbozeiros citados, em contraposição aos seus discursos, possuem características comuns, algumas delas identificadas também em gravações onde estariam registradas as estruturas "primárias" da manifestação em questão, e outras sem quaisquer vínculos com o que se imagina ser um Carimbó "original". No nível das características musicais estudadas e no ambiente urbano daquela localidade, tradição e modernidade diluem-se em um representante cultural híbrido e a partir de secções formadoras conceitualmente imprecisas, a exemplo da indeterminação do foco mais remoto do Carimbó e de outras resultantes miscigenatórias.

No portão de desembarque do aeroporto internacional de Belém do Pará, especialmente em datas comemorativas do calendário local, os passageiros recém-chegados são recepcionados por mulheres descalças, vestidas com saias rodadas e estampadas, que lhes oferecem bombons de cupuaçu e saches perfumados. Diariamente, pode-se navegar pela orla daquela cidade em companhia de mulheres igualmente trajadas, dessa vez acompanhadas por cavalheiros – seus pares dançantes – e por músicos populares, entre cantadores e instrumentistas. Nas prateleiras dos supermercados de Belém encontram-se certos sabonetes que, além de perfumarem as superfícies dos consumidores, revelam na marca a excentricidade do que fora percebido no aeroporto, sobre a maresia da baía que banha a metrópole ou noutros ambientes e situações. Além da "sena", da "mega-sena", da "loto" e do "jogo do bicho", o paraense ainda pode comprar uma cartela que, além de premiar, possui no nome um termo também impresso na arte do sabonete, agregando toda uma significação, presente no colorido das roupas, na música e na dança.

Essas relações, aparentemente confusas, soam familiares àqueles que pertencem aos distintos "pedaços" (MAGNANI, 1984) de Belém, isto é, àqueles imersos em uma realidade que congrega outras diferentes micro-realidades, a partir de um traço comum.

Trata-se de um símbolo cultural, presente na memória popular, reconhecido como ícone de identidade regional, urbanizado e resultante de múltiplos fenômenos, adiante comentados.

Trata-se do **carimbó**.

De acordo com Vicente Salles (1969, p. 260), a referência bibliográfica mais antiga sobre o **carimbó** provavelmente consta na obra de Vicente Chermont de Miranda, intitulada "Glossário Paraense", publicada pela primeira vez em 1906:

> CARIMBÓ. s.m. – Atabaque, tambor, provàvelmente de origem africana. É feito de um tronco, internamente escavado, de cêrca de um metro de comprimento e de 30 centímetros de diâmetro; sôbre uma das aberturas se aplica um couro descabelado de veado, bem entesado. Senta-se o tocador sôbre o tronco, e bate em cadência com um ritmo especial, tendo por vaquetas as próprias mãos. Usa-se o carimbó na dança denominada batuque, importada da África pelos negros cativos (MIRANDA, 1968, p. 20).

O termo **carimbó**, que originalmente refere-se apenas ao instrumento musical, desmembrou-se também em música e dança. A música mistura vozes, instrumentos melódicos e percussão, embora haja autores que consideram apenas percussão e voz no som carimbótico. As coreografias exploram um típico erotismo de danças profanas, traduzida em movimentos sensuais de cortejo, e a sua poesia retrata o trabalho cotidiano e o lazer eventual do amazônida.

A "base do carimbó [referindo-se à música] são os tambores" (SALLES, 1969, p. 279). As diferentes marcações percussivas, norteadas pelos tambores artesanais, são realizadas por instrumentos como o reco-reco, os maracás e outros (AMARAL, 2003). A ênfase na intensidade da execução de ritmos nesse instrumental costumeiramente encobre a voz do cantador e também as linhas de instrumentos melódicos como o clarinete, a flauta e o saxofone soprano, dificultando a análise de certos elementos da estrutura musical. Com o advento da tecnologia na música do **carimbó** urbano de Belém, porém, os timbres equilibram-se em termos de volume sonoro.

No que diz respeito à "orquestra" do **carimbó**, Salles (1969) considera que não existe uma formação instrumental específica, podendo abarcar violões, cavaquinhos ou mesmo violinos. Em recente pesquisa, aponto um instrumental bastante variado para o **carimbó** de Belém, incluindo fontes acústicas e eletrônicas (AMARAL, 2003). Grupos musicais contemporâneos dessa localidade utilizam, alguns deles desde a década de 1970, instrumentos como a guitarra, o contrabaixo elétrico, a bateria e o teclado, estabelecendo uma identidade com estilos midiáticos vigentes, a exemplo do *rock*, da lambada e do brega.

Câmara Cascudo (1972, p. 227), no primeiro volume do seu "Dicionário de Folclore Brasileiro", além de descrever o **carimbó** como música e dança, informa algumas das localidades onde ocorre:

> [...] Dança negra, brasileira, de roda, em Marajó [ilha do Marajó], arredores de Belém, no Pará [...]. A dança do carimbó ocorre na área pastoril de Soure (Marajó), nas zonas de lavradores do Salgado [litoral do Pará] (Curuçá, Marapanim, Maracanã), tanto na terra firme, como nas praias, informa Bruno de Meneses [...].

A dança do **carimbó** pode ser caracterizada como uma suíte, dado o fato de ser formada por várias marcações coreográficas. Seus movimentos – "puladinho, de passos miúdos, e dança-se afastado, não havendo nenhum contacto do cavalheiro com a dama..." (TUPINAMBÁ, 1969, p. 35) – remetem-se a elementos da fauna amazônica, como o macaco e o jacaré, personificados nos volteios dos dançarinos (LAMAS, 1975, p. 60). Sua coreografia é composta pela reunião de mulheres e homens, em formação de dança de roda, como pares (casais) dançantes. O fato de os dançarinos coreografarem de maneira totalmente solta, ou seja, sem que entre eles haja qualquer contato corporal, possibilita que realizem movimentos solistas (SALLES, 1969, p. 278).

Na pesquisa "Carimbó – Um canto caboclo", Maciel (1983) aborda um repertório de temáticas nas letras das músicas, enfocando elementos como o caboclo, a fauna amazônica, o amor, entre outros.

O **carimbó** teria surgido de uma necessidade cabocla – historicamente originada de uma necessidade do escravo – de contrabalançar o trabalho "árduo" do dia-a-dia com momentos de descontração:

> Tôda criatura humana necessita de uma periódica evasão de espírito. Sente necessidade de compensar as horas de trabalho com horas de lazer. A lúdica, para o povo, é talvez o momento supremo do lazer. Pagodes, arrasta-pés, furdunços, ali, como em tôda a parte, significam o melhor meio de fuga, o melhor derivativo das canseiras e monotonias da vida precária e difícil. Gente do trabalho, ora no campo, ora nas atividades pastoris; ora nos roçados, nas lides da agricultura; ora nos barcos de pesca – o caboclo paraense anonimamente se liga ao complexo da economia regional e contribui, mão-de-obra ativa, para a criação de riquezas (SALLES, 1969, p. 267).

Por volta da década de 1950, a Comissão Paraense de Folclore (hoje Centro Paraense de Estudos do Folclore), através da folclorista Maria Graziela Brígido[1] e do professor de canto lírico Adelermo Mattos[2], intermediou o contato cultural entre Belém e o município paraense de Marapanim, sendo este a antiga vila de pescadores onde o **carimbó** teria "nascido" e preservado os seus traços "originais" (AMARAL, 2003, p. 43). Enquanto Mattos realizara incursões nessa localidade para fazer coletas musicológicas, Brígido levara os conjuntos de música folclórica para se apresentarem em Belém. Essa interação resultou na incorporação dessa dança e dessa música no cotidiano cultural de Belém, não nos moldes em que acontecia naquele município litorâneo, mas atendendo a uma perspectiva de modernidade, traduzida, por exemplo, na eletrônica instrumental e na mescla do ritmo "puro" com outros gêneros musicais.

Após absorvido no ambiente urbano de Belém, o **carimbó** difundiu-se e popularizou-se. Em sua difusão, se fizeram presentes as indústrias do disco, dos *shows* presenciais e do turismo, além do suporte ideológico (nas escolas, por exemplo) e financeiro oferecido pelos governos estadual e municipal, especialmente o primeiro (AMARAL, 2003). Um fenômeno particularmente contemporâneo é o aproveitamento do termo **carimbó** no comércio e na indústria de bens de consumo, a exemplo da cartela de prêmios "carimbó da sorte" e do sabonete, mencionados no início do texto.

---

[1] **Maria Graziela Brígido dos Santos**, paraense, nascida em Belém ao 5º dia de abril de 1923, atuou como jornalista, folclorista e também compôs a Comissão Paraense de Folclore. Possui trabalhos publicados em jornais e revistas sobre carnaval, quadra junina, Natal etc., assim como realizou pesquisas de gabinete e "de campo". Ministrou cursos de folclore e proferiu palestras, inclusive fora do Brasil (Estados Unidos e México). Criou, no jornal "A Província do Pará", a coluna "Folclore", cujo título foi posteriormente ampliado para "Folclore e Cultura Brasileira". Nessa coluna publicam-se trabalhos de estudiosos locais. Em 1989, após o desaparecimento do então presidente da Comissão Paraense de Folclore, Armando Bordallo da Silva, Brígido assumiu a direção da entidade. Faleceu em janeiro de 2001, ainda ocupando o cargo de presidente da Comissão Paraense de Folclore.

[2] **Adelermo dos Santos Mattos** nasceu em Belém, no dia 11 de outubro de 1916. Formou-se em canto lírico (tenor), em nível técnico, pelo Conservatório Carlos Gomes, em Belém. Após a conclusão do curso, recebeu uma bolsa do governador do Pará, Magalhães Barata, em 1958, para especializar-se no Conservatório de Santa Cecília, em Roma. Além do canto, Mattos aprendeu piano, violão e *acordeom.* Desses instrumentos, o único para o qual jamais desenvolveu habilidades foi o violão. Ao retornar ao Brasil, antes mesmo de voltar a residir em Belém, graduou-se no Rio de Janeiro, na Universidade do Brasil. Após estabelecer-se definitivamente em Belém, iniciou seu trabalho no magistério, lecionando Educação Artística em escolas da rede pública de ensino, como nos colégios Augusto Meira e Paes de Carvalho. Além disto, tornou-se professor de canto lírico no Conservatório Carlos Gomes, fundou e dirigiu o extinto Conservatório Paraense de Belas Artes (pintura, dança clássica, desenho e música) e foi regente dos coros da Marinha e da Escola Técnica Federal do Pará. Durante a década de 1970, enquanto professor da Escola Estadual Augusto Meira, obteve apoio, tanto do governo estadual quanto da administração da instituição, para formar e dirigir o "Grupo Folclórico do Pará", que tinha como objetivo fundamental a divulgação e "preservação" das manifestações da cultura do povo paraense. Posteriormente à fundação do "Grupo Folclórico do Pará" (1971), Mattos foi nomeado assessor da secretaria de educação do Estado. Especificamente em relação à música, o professor divulgou a prática do canto orfeônico em Belém, através principalmente do trabalho que desenvolveu junto a seu grupo folclórico. Faleceu em 2003, na madrugada do dia 11 de abril.

Em mais de trinta anos de **carimbó** institucionalizado, destaco o período de 1970 até 1980 como significativamente profícuo para a manifestação, a exemplo da representativa produção de discos vinis, da criação de importantes grupos folclóricos, – o "Paramaú", de Maria Brígido, "Os Baioaras", o "Grupo Folclórico do Pará" e "Os Brasas da Marambaia" – da larga veiculação de notícias em jornais impressos e da atuação de cantores como Eliana Pittman, que exportou essa música para países como o México.

A participação do **carimbó** na programação das rádios, as notícias jornalísticas, o apoio governamental, o trabalho dos folcloristas, a produção discográfica e os *shows* presenciais abriram caminho para que penetrasse nos mais diferentes "pedaços" de Belém, arrancando aplausos de ricos e pobres, da classe média urbana, dos intelectuais e de quem sequer sabe escrever o próprio nome. Junto a isso, emergem disputas entre artistas, cada qual querendo afirmar-se no mercado discográfico e/ou popularizar-se como veiculador do "legítimo" **carimbó**.

Todos esses mecanismos de urbanização, difusão e popularização[3] do **carimbó** resultam em um fenômeno social que reside no sentimento de valorização do elemento regional, a ponto de se considerar essa manifestação como um ícone de identidade cultural paraense.

Imerso no momento histórico da Ditadura Militar, o **carimbó** encontrara, na década de 1970, e em Belém, sobretudo, terreno fértil para estabelecer-se e criar raízes. Além do forte regionalismo embutido nessa música, nessa dança e nessa poesia, a manifestação mantinha-se afastada dos olhares da censura, uma vez que jamais abordou temas que pudessem agredir ao Regime. Isso talvez explique, em âmbito nacional e sob determinada perspectiva, a larga exploração dos fenômenos culturais regionais pelas autoridades, assim como a descomunal circulação de gêneros musicais estrangeiros em um país onde o inglês não é a língua oficial.

Enganchando o comentário acerca de música internacional, defendo que, na dita música folclórica urbana, a exemplo do **carimbó** de Belém, quebra-se o paradigma de que o regionalismo se encontra na contramão da ideologia da música global. A Globalização pressupõe a construção das identidades culturais regionalizadas e tem nelas a sua condição de existência. Através do reconhecimento daquilo que é local e específico por um universo

[3] Segundo Andreas Huyssen (apud Travassos, 1997:21), o fenômeno da popularidade repousa em três etapas, ordenadas temporalmente: o primeiro tempo faz referências às artes orais, imediatas e coletivas; o segundo trata da arte culta transmitida pela escola; por fim, o tempo identificado com mercado, com a tecnologia, com a futilidade e com a destruição da independência da arte.

globalizado, pode-se pensar em projeção do conhecimento tradicional, em redes de relações entre diversas culturas e em desenvolvimento sustentável.

Em Belém e na década de 1970, destacaram-se os carimbozeiros Verequete e Pinduca, notadamente por suas produções discográficas, quantitativamente mais representativas do que as de quaisquer outros carimbozeiros ou grupos folclóricos dos quais tenho notícia. Ademais, o **carimbó** de Marapanim, como matriz musical e coreográfica para o **carimbó** de Belém, teria se organizado em dois tipos distintos, já nesta última localidade: 1º) um **carimbó** tradicional e 2º) um **carimbó** moderno. O primeiro, representado pelo cantador Verequete, manteria a estrutura musical do referencial marapaniense de "originalidade"; o segundo, representado por Pinduca, teria alterado essa estrutura, no sentido de atribuir-lhe uma feição de modernidade. Essa diferenciação construiu a idéia da existência de duas correntes carimbóticas em Belém, confirmando uma histórica rivalidade entre defensores da tradição e da modernidade.

Um forte discurso emoldura a declarada oposição entre esses cantadores. No que concerne à música do **carimbó**, as críticas a Verequete e a Pinduca, entre ambos, ou mesmo àquilo que seria tradição ou modernidade em suas práticas artísticas, concentram-se nos seguintes elementos musicais: ritmo e instrumentação. Enquanto Verequete condena as alterações rítmicas e instrumentais admitidas por Pinduca, este sustenta que o seu **carimbó** é, propositalmente, diferente do referencial musical de Marapanim e também da música daquele. Enquanto Verequete defende a manutenção de uma prática carimbótica "original", Pinduca considera que, em tempos de modernidade, não há mais espaço para a tradição difundir-se e popularizar-se.

Em relação à instrumentação, registrei várias orquestras carimbóticas, coletadas tanto dos discursos dos cantadores quanto das escutas de amostras musicais (nove amostras, sendo três do **carimbó** de Marapanim, três de Verequete e três de Pinduca). Para efeito de comparação entre as modalidades de **carimbó** de Belém e o referencial marapaniense de "originalidade", privilegiei as informações retiradas das amostras musicais, ao invés dos depoimentos concedidos pelos carimbozeiros que defendem a tradição, dada a natural parcialidade em suas considerações, no sentido de valorizarem as suas habilidades musicais e de manterem acesa a "chama" da preservação dessa manifestação folclórica. É claro que, embora isso, esses discursos possuem grande importância para a pesquisa, no que diz respeito à constatação da incompatibilidade entre os instrumentais mencionados e as reais orquestras.

Em visita a Marapanim, – localizada a cerca de cento e oitenta quilômetros de Belém, no litoral do Pará – entrevistei mestre Ninito, um antigo cantador de **carimbó**,

objetivando buscar informações sobre o instrumental "original" dessa manifestação. O mesmo deu-se em entrevista realizada com mestre Verequete, em Belém, partindo da idéia de que este cantador manteria em seu grupo folclórico um instrumental também "original".

O instrumental informado por mestre Ninito abarcaria dois **carimbós** (tambores), uma onça (cuíca), maracas (maracás), xeque (milheiro) e viola[4] (AMARAL, 2003, p. 26), o que difere do instrumental coletado a partir de escutas musicais da época, composto de dois tambores, maracás, saxofone (ou clarinete), flauta e banjo (AMARAL, 2003, p. 38-39).

O carimbozeiro Verequete, por sua vez, cita três formações instrumentais diferentes. Da primeira participariam os dois tambores, a onça, o clarinete, a flauta, a viola, o pandeiro, o reco-reco (ou reque-reque) e duas baquetas de madeira que servem para percutir o dorso de um dos carimbós. Da segunda fariam parte os carimbós, o saxofone, o clarinete, o banjo, as maracas, o triângulo e o ganzá (cilindro de metal parcialmente recheado com grãos). A terceira formação agregaria os tambores, a viola, o pandeiro, o triângulo, o xeque-xeque (reque-reque, reco-reco), a flauta, o ganzá e as baquetas de percussão (AMARAL, 2003, p. 60-61). Nas três "orquestras" mencionadas coincidem apenas os tambores e o banjo (se entendido como viola). Em contrapartida, a real instrumentação de Verequete, obtida a partir de escutas musicais e notadamente menos percussiva que quaisquer das formações citadas pelo cantador, comporta dois carimbós, banjo, maracas, saxofone e clarinete (AMARAL, 2003, p. 66).

No que se refere ao instrumental, o padrão de "originalidade" carimbótica não foi identificado, tanto na "orquestra" de Marapanim quanto na de Verequete, uma vez que, para isso, deveriam afinar-se, em cada uma dessas modalidades musicais, ambas as "orquestras" ditas tradicionais, seja a real (retirada das amostras musicais) ou a ideal (retirada dos discursos dos cantadores).

Em Pinduca, o instrumental (saxofone, guitarra, teclado, bateria, diversas percussões, pistom e contrabaixo elétrico) descarta quaisquer alusões às "orquestras" de Marapanim ou de Verequete, exceto em se tratando do saxofone.

O quadro a seguir compara o instrumental do **carimbó** nas três modalidades pesquisadas, a partir de amostragem discográfica da década de 1970:

[4] A viola mencionada por mestre Ninito pode equivaler-se a: 1) violão ou 2) banjo feito por artesãos locais. Embora a dúvida não seja esclarecida pelo cantador, acredito que ele tenha feito referência ao banjo, em razão de que esse instrumento é bastante popular junto aos grupos folclóricos de **carimbó** de Marapanim.

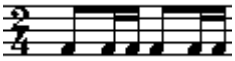
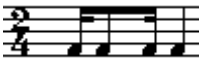
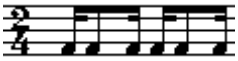
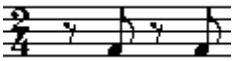
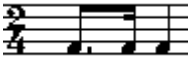
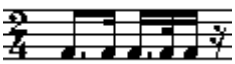
Instrumento / Modalidade	**MARAPANIM**	**VEREQUETE**	**PINDUCA**
Bateria	NÃO	NÃO	SIM
Carimbó	SIM	SIM	NÃO
Clarinete	SIM	SIM	NÃO
Flauta	SIM	NÃO	NÃO
Guitarra	NÃO	NÃO	SIM
Maracás	SIM	SIM	NÃO
Teclado	NÃO	NÃO	SIM
Percussão (outros)	NÃO	NÃO	SIM
Saxofone	SIM	SIM	SIM
Banjo	SIM	SIM	NÃO
Baixo elétrico	NÃO	NÃO	SIM
Pistom	NÃO	NÃO	SIM

Os cantadores também consideram que, através do ritmo, podem ser detectadas diferenças entre uma e outra modalidade de **carimbó**.

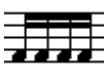
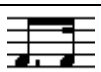
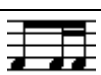
Nos ritmos encontram-se elementos musicais estruturais sobre os quais nenhum dos cantadores comenta, seja para afirmar a tradição, a modernidade, ou mesmo para explicar quaisquer características estruturais dessa música. Esse fato poderia ser explicado pelo aprendizado informal adquirido por esses indivíduos, isto é, o conhecimento dessa manifestação se teria dado através da transmissão oral, de boca a boca, imitativa e repetidamente. Verequete faz críticas a Pinduca, que operaria modificações no ritmo "original" do **carimbó**. Noutra perspectiva, Pinduca tão-somente informa ao pesquisador que costuma enxertar em sua música ritmos "novos", não os esclarecendo, todavia.

Selecionadas as sínteses dos padrões rítmicos dos **carimbós**, este pesquisador nota que os de Marapanim também são encontrados na música de Belém, da seguinte maneira: dos dois padrões marapanienses, um deles é evidenciado em Verequete, enquanto outro é encontrado em Pinduca. Esse dado indica um ponto de contato entre os **carimbós** da cidade grande e o referencial de "originalidade". Ora, se existem características marapanienses em

Pinduca, por exemplo, entendo que, em uma concepção mais abrangente, a tradição está sendo reconhecida pela modernidade.

Síntese rítmica / Modalidade	**MARAPANIM**	**VEREQUETE**	**PINDUCA**
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	NÃO
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	SIM	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM
	NÃO	NÃO	SIM

Outra tipologia de identificação entre a tradição e a modernidade pode ser verificada a partir das células de ritmo coletadas das linhas rítmicas das melodias do **carimbó**. Observando o quadro a seguir, afirmo que, das oito células selecionadas, cinco delas encontram-se presentes nas três modalidades de Carimbó.

Célula rítmica / Modalidade	**MARAPANIM**	**VEREQUETE**	**PINDUCA**
	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM
	SIM	SIM	SIM
	SIM	NÃO	SIM
	SIM	SIM	SIM

	NÃO	SIM	NÃO
	NÃO	NÃO	SIM
	SIM	SIM	SIM

Com base nas informações e depoimentos coletados, as opiniões em torno da tradição ou da modernidade no **carimbó** dão-se de maneira polarizada, isto é, ou são preservadas suas características "originais", ou são re-caracterizadas em ambiente de modernidade. Esses posicionamentos encontram-se diretamente ligados à idéia de perenização dessa manifestação, alicerçada na construção da identidade popular do povo paraense e defendida por ambos os cantadores mencionados. É claro, porém, que os meios para se chegar a esse ideal diferem, dependendo da corrente carimbótica.

As comparações estabelecidas e comentadas levam-me a afirmar que a matriz conceitual do **carimbó** de Belém, seja o de Verequete ou o de Pinduca, consiste na idéia de que tradição e modernidade diluem-se em termos de complementaridade, contradizendo as opiniões dos cantadores. Ademais, compreendo essa integração desatrelada da necessidade de se definir quais seriam os elementos carimbóticos tradicionais e modernos, inclusive porque o próprio referencial musical de "originalidade" pode ser questionado.

É verdadeiro que a crítica em torno do **carimbó** de Belém como anti-preservacionista da tradição reside especialmente na questão da composição instrumental das "orquestras". A despeito das tantas grades instrumentais idealizadas para o **carimbó**, verifico, em suas estruturas rítmicas, a possibilidade de melhor compreender a inconsistência dos embates em torno do "desrespeito" às tradições populares, ao menos no nível da estrutura interna da música. Afinal, nenhum dos **carimbós** belenenses estudados mantém, também sob esse aspecto, o exato "padrão" de Marapanim, ou quaisquer dos seus desmembramentos.

A continuidade do **carimbó** enquanto movimento musical que identifica o Pará depende de uma articulação entre a tradição e a modernidade, traduzida na idéia do seu reprocessamento, ou seja, enquanto a primeira lhe confere, em qualquer tempo, a autoridade de pertencer ao povo, a última o re-adapta às condições da atualidade.

Tendo em vista uma futura pesquisa sobre o **carimbó,** lanço a hipótese de que o fortalecimento da indústria turística, em Belém, especialmente após a segunda metade da década de 1990, teria elaborado uma manifestação intocada pela dicotomia tradição-modernidade, seja em sua estrutura musical ou nos discursos dos seus atores. Sobre o toldo

daquela mesma embarcação, e também noutros espaços e circunstâncias, os turistas podem assistir a uma exibição de dança e de música que "reduziria" o **carimbó** apenas a uma propaganda, ainda que nela esteja embutida a referência da autoridade da tradição.

A tentativa de formalizar um pensamento acerca dos motivos que geraram esse histórico confronto constitui um dos motivos pelos quais pesquisei o **carimbó** sob o enfoque proposto. Da mesma maneira, indicar caminhos – os mais distantes possíveis de concepções dogmáticas – para a interpretação da dicotomia tradição *versus* modernidade também justifica essa escolha. No entanto, descortinar "mistérios" dessa natureza poderia, quem sabe, desfazer talvez o mais instigante e mágico aspecto do **carimbó**, responsável, ao menos em uma determinada medida, por sua manutenção na memória popular da atualidade e no cotidiano cultural da região e da localidade.

Referências bibliográficas

AMARAL, Paulo Murilo. *O Carimbó de Belém*: entre a tradição e a modernidade. São Paulo, 2003. (Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes da UNESP).

CASCUDO, Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro.* 3. ed. I volume. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

LAMAS, Dulce. Música folclórica. *Boletim da Comissão Catarinense de Folclore*. s.l., ano 15, n. 29, p. 60, 1975.

MACIEL, Antonio. *Carimbo*: um canto caboclo. Campinas, 1983. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica.

MAGNANI, José Guilherme. *Festa no pedaço*: cultura popular e lazer na cidade de São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MIRANDA, Vicente. *Glossário paraense* (coleção de vocábulos peculiares à Amazônia e especialmente à Ilha do Marajó). Belém: Universidade Federal do Pará, 1968. (Coleção Amazônica – Série Ferreira Pena).

SALLES, Vicente; ISDEBSKY, Marena. Carimbó: trabalho e lazer do caboclo. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, ano 9, n. 25, p. 257-282, set/dez. 1969.

O CAVALO-MARINHO DO BAIRRO DOS NOVAIS: UMA NOVA PERSPECTIVA SÓCIO-CULTUTAL

Alexandre Milne-Jones Náder
nadr16@hotmail.com

Resumo: O estudo do cavalo-marinho esteve vinculado ao projeto "Memória e Cultura popular em João Pessoa", elaborado pelo professor Marcos Ayala, tendo como objetivo geral mapear e analisar manifestações populares existentes hoje ou no passado da cultura popular em João Pessoa. Durante a pesquisa, dentre outros objetivos, procurou-se comparar aspectos de transmissão, entre a forma de apreensão do conhecimento presente no ensino sistematizado – que é mais presente dentro das escolas –, e a forma de ensino-aprendizagem do mestre João do Boi, utilizada no cavalo-marinho infantil, com seus colaboradores, brincantes mais velhos que em determinados momentos auxiliam na condução da brincadeira durante as apresentações. Desenvolvidas sempre em grupo com participantes do LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade), as atividades se dividiam da seguinte forma: trabalhávamos na pesquisa em que estávamos diretamente envolvidos e com outros integrantes em seminários, produção de painéis e eventos. Esses trabalhos, feitos com pessoas da cultura popular, nos deram a oportunidade de entrar em contato com manifestações culturais de variados pontos de vista, além de um proporcionar relacionamento significativo com mestres e participantes das brincadeiras, favorecendo o nosso conhecimento sobre o assunto. No que se refere á memória, fomos auxiliados por colaboradores, mestres e apologistas das manifestações populares, através do relato oral. Foram utilizados também filmagens e registros escritos da ou sobre a brincadeira e demais aspectos que caracterizavam essa manifestação. Foi possível ao final dessa pesquisa, obter informações sobre o aprendizado musical, a relação da dança e elementos rítmicos e a criação na brincadeira.

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise das manifestações culturais populares ocorridas na cidade de João Pessoa, bem como, estudar o contexto em que ocorre a brincadeira[1], procurando relacionar as características atualmente observadas com registros realizados anteriormente[2]. Ele está vinculado ao projeto "Memória e cultura popular em João Pessoa", elaborado e coordenado pelo professor doutor Marcos Ayala. Este projeto surgiu da ampliação da área de pesquisa do projeto "Memória cultural de um bairro : Torrelândia", visto que eram presentes em outras localidades pessoas que viram ou participaram de manifestações populares ou grupos folclóricos. Com uma nova abrangência, o

[1] Termo utilizado por participantes da cultura popular para designar a lapinha, o coco, a ciranda, o mamulengo e outras manifestações que incluem canto, dança e representação.
[2] Os mencionados registros encontram-se, por exemplo, em material divulgado pelo IHGP(Instituto de História e geografia da Paraíba.

projeto não se limitou a um bairro, mas deu ênfase às características das manifestações populares a serem abordadas.

Pesquisando no bairro dos Novais junto ao CPC[3], durante o período de agosto de 2002 a julho de 2004, tive a oportunidade de observar várias brincadeiras. .Ao conhecer o grupo de manifestação popular Cavalo-Marinho infantil, organizado pelo mestre João do Boi, vi a possibilidade de entender melhor como o mestre organiza sua manifestação popular junto aos seus colaboradores e a forma de intermediação, ou seja , como o mestre re-elabora e apresenta seus conhecimentos adquiridos quando brincante para as crianças integrantes do grupo. Além desses aspectos procurei levantar algumas características sobre; os critérios levados em conta para decidir o que será apresentado em diferentes contextos,, fatores que proporcionam mudanças no grupo e a relação dos músicos da orquestra, responsáveis pela execução da parte musical durante as apresentações, com o grupo. Sendo um grupo infantil, tive também dentro dos meus objetivos entender como se dá o contato desses garotos com a música.

O trabalho de pesquisa começou com a observação das brincadeiras, que nos proporcionou o entendimento do que se deseja mostrar durante as apresentações, e a captação de relatos dos participantes da manifestação e de pessoas da comunidade que observavam a brincadeira.

Para colher informações sobre os participantes, foram feitas entrevistas em grupo, onde procurei obter dados sobre as manifestações das quais participavam e em que circunstâncias se dava essa relação. Foram colhidos também 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.

Durante a captação do relato oral, procurei registrar o máximo possível, não interferindo no depoimento do entrevistado, deixando-o livre para fazer suas associações e demonstrar seus valores. Logo após a captação do relato é feita a transcrição. Procurando interferir o mínimo possível, usamos a pontuação de maneira que a representação seja bastante semelhante ao que nos é transmitido. Mas, como Marcos Ayala afirma:

> Não se está ignorando a interferência do pesquisador no processo. Ele nunca deixa de estar presente, desde o momento da elaboração do projeto até a análise final. É o pesquisador quem procura as pessoas a serem entrevistadas

[3] Centro Popular de Cultura, fundado em 07 de outubro de 1999, na avenida Desembargador Santos Estanislau, n:616, bairro dos Novais. Denomina-se como entidade que representa e divulga a cultura através de apresentações dos folguedos , não se limitando a eles , dando oportunidades a grupos artísticos e até parafolclóricos.

> e provoca seus depoimentos fazendo com que haja um certo grau de direcionamento dos termos [...] (AYALA, 2000, p. 3).

No entanto, isso não nos impede de dar prioridade à fala dos entrevistados, interferindo o mínimo possível.

Os registros sonoros envolveram algumas complicações. As falhas causadas pelo gravador ou pela fita cassete, às vezes, afetaram a qualidade das entrevistas. As conversas paralelas, barulho de ônibus tornavam difícil o trabalho de transcrição.

No estudo dos grupos populares, procuramos adotar o ponto de vista dos estudiosos que privilegiam as articulações existentes entre as práticas culturais e seguir seu contexto de produção. Acreditamos como Roger Bastide, que:

> O folclore só é compreensível quando incorporado à vida da comunidade.É preciso substituir as descrições analíticas, com cheiro de museu, que destacam fatos da realidade em que estão imersos e da qual recebem um sentido, por uma descrição sociológica que os situe no interior dos grupos.

Em relação ao estudo dos aspectos musicais acredito que a música é um veículo universal, que tem por funções contribuir para a comunicação e ser um meio de expressão. Apesar de ser considerada um veículo universal, não é uma linguagem universal, pois "cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música" (QUEIROZ, 2004, p. 20-32).

Sendo a música determinante e determinada pela sua cultura, podemos utilizá-la para entender a formação de valores e o papel desenvolvido por ela dentro de determinado contexto.

O Centro Popular de Cultura é formado por pessoas do bairro,que participam dos grupos, auxiliam na organização de apresentações e na direção do CPC, e mestres de brincadeiras, como mestre Pirralhinho do Boi de Reis, Naldo da capoeira e Mané Baixinho da ciranda. Através dessa união eles procuram maior facilidade para captação de recursos para as manifestações e uma representação que facilite o contato entre pessoas que desejam ver o grupo se apresentar em ocasiões determinadas. No último sábado do mês são organizadas apresentações onde se apresentam não só grupos integrantes dessa organização como convidados ou pessoas que pedem para participar do evento.

Segundo relatos do mestre João do Boi, a brincadeira no início, referindo-se ao seu tempo de brincante, era muito diferente. As roupas, produzidas pelos participantes, eram feitas de tecido de chita, não tinha microfone e a brincadeira muitas vezes durava a noite inteira. Suas primeiras apresentações ocorreram em regiões rurais onde não tinha energia, as

pessoas de outras comunidades se aproximavam ao ouvir a batida da caixa ou da zabumba. Ele disse que não precisava ensinar muito pois todos os brincantes já tinham visto ou participado da brincadeira.

Em relação aos participantes do grupo, constatei que a maioria não participa de apenas uma manifestação, mas de várias como quadrilha, tribo de índios, Boi de reis e cirandas.

Hoje as apresentações são marcadas, em sua maioria, através do CPC. As apresentações, em geral, são dirigidas a um público formado em grande parte por turistas, em eventos como as feiras de cultura popular ou em datas comemorativas como a semana do folclore. Nesses eventos pelo grande número de atividades a serem realizadas o espaço para as apresentações é normalmente entre trinta minutos e uma hora. Há também uma preocupação quando são chamados para se apresentar em mais de um dia, no mesmo evento. Eles colocam partes de diferentes momentos da história narrada pela brincadeira. Esses fatores- abreviação das partes e variação do que se apresenta sem seguir o enredo da manifestação- podem atrapalhar o entendimento dos espectadores.

Alguns recursos, necessários durante as apresentações do grupo no CPC ou em outros lugares são subsidiados por políticos e prefeitura, no caso de fechamento de ruas, policiamento, transporte e carros de som; outras necessidades, como confecção de roupas, energia elétrica são dados pela comunidade. A produção de um evento requer, além de muito trabalho, recursos como som, iluminação, comida, bebida, fantasias etc. As pessoas da comunidade quando adotam esses eventos lutam junto aos organizadores pela continuidade e dividem as despesas.

Em relação em relação a educação musical, as crianças do grupo iniciam seu aprendizado com jogos, brincadeiras do cotidiano e participando da experiência social musical dos adultos que incentivam sua participação. Isso é deflagrado quando alguém mais velho entra na roda da ciranda ao lado dos mais novos e lhes mostra maneiras de dar as passadas ou na formação de grupos infantis onde os participantes têm como próximo passo brincar entre os adultos. Durante as brincadeiras são reconhecidos elementos da música como acentos, subdivisões e compassos. Esses elementos são passados para mãos, pés e fala. Há aí uma integração de corpo, ritmo e som, diferente de um estudo onde se fragmenta a música para o estudo isolado de seus elementos. Essa criança, por sua vez, através da imitação e do fazer em equipe, capta as instruções. Nessas experiências e na reprodução são assimiladas e exercitadas as estruturas musicais, criando assim um certo domínio sobre esse tipo de composição. A próxima parte seria onde se une memória e criação. Na brincadeira existem

partes que se completam com a participação do público, que varia de apresentação em apresentação, fazendo com que sejam criados novos versos. Há então não uma busca pela originalidade mas sim uma flexibilização de acordo com o contexto, dentro de regras determinadas.

A orquestra é formada por tocadores de zabumba, caixa, rabeca e pandeiro. Os músicos que participam do grupo têm uma preocupação maior com o conjunto do que com cada instrumento. Durante a pesquisa não notei em momento algum a preocupação de uma afinação conjunta dos instrumentos, isso talvez porque apenas a rabeca seja instrumento de variação tonal. Há sim a preocupação na sincronia e no tipo de ritmo escolhido. Algumas vezes a brincadeira pára porque alguém "atravessou" (está tocando fora do ritmo ou do tempo). Embora não tenham a música como principal fonte de renda, os músicos sempre tem a expectativa de receber algum dinheiro por sua atuação.

Durante a observação das atuações do cavalo-marinho infantil pude acompanhar diferentes relações entre público e o grupo. Quando eles se apresentam no bairro dos Novais nota-se uma intimidade maior entre apresentadores e expectadores. As pessoas da platéia não só acompanham os passos da coreografia como cantam as músicas junto ao grupo, muitas delas por conhecerem a brincadeira apontam erros na coreografia e dão opinião nas performances. Quando o público é formado estudantes e professores, exemplo disso ocorre quando são organizadas apresentações nas universidades, são explicadas as partes e os personagens que integram a história narrada e o grupo está sempre pronto para tirar as dúvidas referentes à manifestação. Nas apresentações em eventos que envolvem várias atrações e que destinam ao grupo poucos minutos para apresentação a relação da platéia é apenas de expectadora com poucos espaços de interação entre integrantes do grupo e público.

Um ponto que deve ser observado como comum às manifestações populares é aquele relacionado ao papel desempenhado pelos mestres: o interesse em passar seus conhecimentos para seus colaboradores, tendo como resultado as apresentações. São vários os interesses dos mestres: possibilitar um ganho extra que pague seu trabalho com o grupo; difundir seu conhecimento através das apresentações e manter o grupo dentro de uma harmonia, ou seja, apesar das diferenças individuais, todos estarem voltados para o mesmo objetivo, que é o melhoramento do grupo, possibilitando assim, a continuidade da ocorrência da manifestação.

No âmbito da educação musical, a pesquisa apresenta que, como os espaços escolares são apenas parte dos inúmeros contextos existentes, no cotidiano das sociedades, onde a experiência de ensino-aprendizagem está presente, não podemos considerar que o aprendizado musical ocorra somente nas escolas, mas sim em diferentes contextos culturais.

Concordando com Queiroz, vemos que esses múltiplos espaços "exigem do educador abordagens múltiplas nas formas de ouvir, fazer, ensinar, aprender e dialogar com a música" (QUEIROZ, 2004, p. 20-32).

Outro ponto que merece ser destacado, é a relação da brincadeira com a comunidade. Com a pouca relação entre moradores, gerada pelo tempo dedicado ao trabalho ser cada vez maior e a busca de um divertimento particular rompendo laços comunitários, as atividades desenvolvidas pelo bairro se encontram enfraquecidas. Isso pode ser demonstrado tendo como exemplo os figurinos, que antes eram confeccionados pelos participantes, assim como a manutenção, caracterizando uma responsabilidade compartilhada entre os dançantes, diferentemente de hoje, quando confecção e manutenção ficam sob a responsabilidade do organizador, que pela dificuldade de manter o esquema anterior é forçado a centralizar essas atividades. As manifestações populares, para existirem, necessitam desses laços comunitários, os quais são indispensáveis para sua realização. Com a participação da comunidade temos maior demanda por apresentações o que proporciona um conhecimento maior das manifestações além do aumento e uma renovação de colaboradores . As relações comunitárias não só fortalecem as manifestações culturais populares como proporcionam maior impacto em outras questões que atingem os moradores do bairro.

Referências bibliográficas

ARANTES, Antonio Augusto. *O que é Cultura popular?*.11. ed. São Paulo: Brasiliense,1986. (Primeiros Passos, 36).

AYALA, Marcos. *Projeto*: memória e cultura popular em João Pessoa. 2000.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo, SP: Anhembi, 1959, p.9, citado por AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais.*Cultura popular no Brasil*: perspectivas de análise. São Paulo: Ática, 1987.

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

QUEIROZ, Luis Ricardo. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. *Revista ABEM*, n. 10, Porto Alegre, p. 99-107, 2004.

O CURURU E O UNIVERSO CAIPIRA: HISTÓRIA, MÚSICA E PERFORMANCE

Nicholas Dieter Berdaguer Rauschenberg
nicolaubatera@terra.com.br

Resumo: O Cururu é uma forma de canto trovado, de repentismo e disputa poética, acompanhado de viola caipira (cinco pares de cordas afinados em "cebolão"). É encontrado no interior do Estado de São Paulo, Brasil, na região que engloba as cidades de Piracicaba, Sorocaba, Tatuí e Botucatu. Através do estudo da rede de sociabilidade do Cururu, das *performances* nos diferentes contextos (bares, televisões, rádios, Festas do Divino, eventos patrocinados pelo Estado etc), e dos referenciais valorativos a essa prática, pretende-se mostrar como o Cururu se "apropriou" de recursos modernos como diversos programas de rádio, uso de aparelhagem amplificada, filmagens, fotografias, *sites*, edições de livros e gravações de CDs. São justamente esses recursos que propiciaram certo desenvolvimento a essa rede de sociabilidade. Esta se ampliou e se tornou mais dinâmica, mas não sem sofrer contestações e diferenciações. Entra então, na análise, um jogo de prestígio (parcerias e competições) entre os cantadores (repentistas), suas historicidades e representações do mundo cotidiano, trazendo à tona aspectos da cultura brasileira que vão desde a religiosidade, a musicalidade e a reciprocidade, até a competição performática e o racismo. A adesão às diferenciações modernas pode ser vista como constitutiva do fator de diferenciação relativo a uma parte dos cantadores, tendenciosamente àqueles que sob outros padrões de comportamento e prática eram melhor sucedidos e reconhecidos. Além disso, mostrar-se-á como, através de um jogo de configurações das articulações dos aspectos valorativos tanto éticos como estéticos, o universo musical caipira interage com esferas da "música nacional".

Introdução

O cururu é uma forma de cantoria com versos repentistas (de improviso) que pode ser encontrada no interior de São Paulo, especificamente entre as regiões das cidades de Sorocaba, Botucatu, Tatuí e Piracicaba. Seu acompanhamento musical é feito principalmente pela viola caipira (*pinho* ou *pinheiro*) de dez cordas. O cururu tem uma gama de personagens estruturais: o cantador cururueiro, o parceiro, o violeiro, os outros músicos, os adversários emparceirados, o festeiro (quem organiza e paga a festa e o cachê dos cantadores), o apresentador, o público em geral (parentes, amigos, convidados, expectadores em geral etc).

Cada repentista se apresenta um por vez sempre respeitando a escalação feita pelo apresentador da festa. O primeiro repentista é que escolhe a rima na seqüência em que cada cantador se apresenta uma vez. Essa seqüência é chamada *volta*. Uma *cantoria* completa tem de uma até seis, sete ou oito *voltas*, podendo chegar a durar uma festa o total de seis a oito horas. Mas o normal, atualmente, é que o cururu dure de duas a quatro *voltas*. Os temas

desenvolvidos nas argumentações referem-se desde comportamentos cotidianos até filosofia de vida e religião, procurando sempre o cantador competir com seu "adversário". O principal fundamento performático do cururu é a competição por prestígio, seja perante o público (incluindo festeiros), seja perante os próprios cantadores.

No texto a seguir vamos apresentar, primeiramente, os principais parâmetros performáticos para a prática do cururu. Em seguida faremos uma descrição do cururu seguindo o modelo proposto por Richard Schechner. E, ao final, analisaremos uma cena "primordial" recortada de uma disputa poética recolhida em trabalho de campo. O objetivo do trabalho é mostrar a dinâmica e a capacidade de reconfiguração constante de um estilo performático que se baseia como maior referência no improviso verbal.

O cururu

As principais características qualitativas e valorativas do Cururu são:

- As *toadas*, ou seja, as melodias nas quais se encaixam os versos a serem supostamente inventados têm que ser "próprias" (composições dos próprios cantadores que as cantam) e não copiadas dos outros ("tagarela" ou "tico-tico"); mas normalmente as toadas são adaptações de melodias de modas de viola antigas;
- Ter um bom violeiro (a musicalidade etc.). O violeiro muitas vezes é um parceiro de muitos anos, chegando até ser exclusivo de um ou outro cururueiro.
- Usar um *baixão* bonito e próprio, assim como as *toadas*. O *baixão* é uma melodia cantada com poucas sílabas (o la nai nai...) antes de se iniciar os versos propriamente ditos. O baixão é como um pequeno ritual na cantoria. É nele que se vê num primeiro momento uma das qualidades do cantador.
- Cantar improvisado, sem cantar versos decorados ou escritos. Muitas vezes os cantadores cantam numa ocasião maravilhosamente bem, fazendo inclusive pessoas presentes da platéia chorarem de emoção. Mas ao acompanhar o cantador nas semanas seguintes ver-se-á que ele tende a repetir os versos, inclusive as argumentações provocativas, às vezes até se evitam provocações com tramas mais elaboradas;
- Uso de carreiras duras; não sair da rima; controlar a linguagem em relação às rimas. As rimas têm um importante fator com a linguagem no cururu. Muitas vezes para adequar-se a uma rima específica o cantador "muda" o jeito supostamente correto de pronunciar uma palavra. Por exemplo: na "rima" ou "carreira do Divino" a cada dois versos o segundo tem de terminar em "ino". Mas como essa é uma rima difícil de

encontrar palavras, usa-se os verbos da terceira conjugação (terminados em ir) no gerúndio para rimar (indo vira *ino*, sorrindo vira *sorrino* e assim por diante);

- Xingamentos na disputa poética (o modo e o momento das batidas – provocações – e respostas);
- Cantar também na escritura ou história (do Brasil etc.) além das "batidas";
- Filosofia própria (trato de temas cotidianos e metafísicos);
- Ética moral e religiosa (religião Católica, Festa do Divino);
- Divertir, sem ser enjoativo (cantar muito) e apelativo (muitos palavrões e ofensas sem contexto, sem nexo): criatividade, mas com certa malícia;
- Mostrar amizade através dos versos com as pessoas presentes (ou ouvintes);
- Valorizar os antepassados, os cantadores antigos. A maneira pela qual se "valoriza" os antigos; sua vivência com eles; aqui entra a noção de pessoa do cururu. Como a prática, ao que se sabe, é relativamente recente, – cem anos – as personalidades destacadas na história do cururu servem de apoio os novos cantadores. Assim seja relatando antigas cantorias ou usando a toada dos já falecidos, tem-se uma legitimação através dessa busca do passado.
- Cantar com *democracia*. Para finalizar, existe um aspecto na cantoria de Cururu chamado "democracia". Cantar com "democracia" significa, na prática, cantar com respeito, "com palavras bonitas", sempre procurando competir com os outros cantadores pelo prestígio individual conseguido através dos aspectos valorativos apresentados acima. Esta, a "democracia nos versos", é um dos principais aspectos de diferenciação e qualidade dos cantadores. É nessa noção de "democracia" que o tratamento de certos temas presentes na experiência cotidiana ganham relevância ética. Ou seja, é na hora da disputa e de desenvolver as argumentações que vemos certas formas de tratar temas ambíguos como o machismo ou, principalmente, o racismo. A representação verbal desses problemas é uma forma de identificar esse tipo de questões na cultura brasileira. E é no controle e articulação desses preconceitos que se vê a habilidade de cada cantador conforme as argumentações e disputas se desenvolvem. Freqüentemente ocorrem shows de Cururu onde o confronto é "preto" contra "branco". É claro que "no fundo" é tudo na amizade. Mas o deslocamento de boa parte das argumentações para supostas implicações psicológicas em função da cor, indica que esta tem influência como fator retórico nas argumentações e jogos de

prestígios entre os cantadores. Portanto, certa forma de racismo é presente no Cururu. Neste caso, temos, por parte dos cantadores brancos, uma *performance* do racismo.

- Estratégias para a cantoria: uma vez cantando em parceria com outro, para otimizar o tempo de canto que é limitado é preciso saber quem ataca quem e quem responde quem e de que maneira. Um ataca em cima de temas "sérios" e o outro faz mais brincadeiras e deboches. O importante é fazer a outra dupla submeter-se aos assuntos e tratos destes assuntos. Mas isso é mais verificável em parcerias de longo tempo.
- Intimidade. Os assuntos mais atraentes para o público na maioria das vezes são as construções de histórias sobre a vida pessoal dos cantadores. Mas para isso é preciso que haja uma certa intimidade entre os adversários. A intimidade é construída ao longo das canturias e desafios. Não se fala da mulher do outro num primeiro confronto entre dois cantadores. Mas após quarenta cantorias e conhecendo bem o adversário as brincadeiras podem até assumir tom de sermões e críticas pesadas.
- O pagamento (cachês);
- Reciprocidade e amizade com outros cantadores, seja para ter parcerias (pelo menos uma) e/ou para sempre ser "lembrado" em escalações futuras. O prestígio do cantador, mesmo que frente ao público, depende muito dessas articulações. Um fator importante dessa reciprocidade é a questão do ***pagamento***. Aquele que tenta ganhar dinheiro por "baixo do pano" às custas dos "parceiros", quando desmascarado tende a ser, de certa forma, boicotado ou pelo menos evitado. Essa "dinâmica do pagamento", portanto, influencia, indiretamente, no aprendizado (freqüência de participações nas melhores festas etc.) e na preferência que o cantador cultiva por parte do público;
- Rivalidades entre cidades (na verdade é entre os cantadores, mas neste caso, cidade contra cidade, os anfitriões tem "torcida").
- A influência e ação do público, ou seja, aquilo que é esperado pela audiência. Se a platéia grita "Quebra ele!" ou "Mete o pau!", significa que o cantador está prestes a desenvolver uma provocação ou já a está desenvolvendo. Se o público começa a conversar e desliga sua atenção em relação ao cantador, este percebe que não está agradando e muda de assunto, podendo até ficar inibido e logo parar de cantar.

A noção de Performance no Cururu

Pensando os pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, Richard Schechner (1985), construiu um modelo que serve de base para pensar as performances em geral.

Para Schechner, são seis os pontos de contato:

1. Transformação do ser e/ou consciência.
2. Intensidade da Performance.
3. Interação entre audiência e performers
4. Seqüência total da performance
5. Transmissão do conhecimento performático
6. Avaliação da performance.

Em outro texto, o autor ressalva que os pontos de contato não são necessariamente seqüenciais e nem tem a mesma importância para todos os tipos de situações performáticas.

Seguindo este modelo, mesmo que ele não dê conta de abordar o cururu como um todo, podemos entender importantes aspectos desta manifestação popular, relacionando-os com as demais questões deste trabalho. Cada um dos itens acima pode nos remeter a muitos aspectos específicos e contíguos do cururu e até de outras práticas culturais.

Na transformação do ser e/ou da consciência, podemos pensar na idéia de "transportado", de um "subjuntivo" ("como se" – "as if"). Performance não significa apenas representação, mas também, e principalmente, uma transformação, uma mudança de referencial das personas em jogo na performance. Assim, no indicativo, o "eu" torna-se, na performance, um "não eu". Caminhar para o "não-eu" é exercício necessário e diferente daquele que contrapõe simplesmente a noção de "eu" e "outro". Na perspectiva do subjuntivo, uma vez que o " eu" reconhece o "não-eu" (ou seja, o eu tornado não-eu na performance), o "eu" se apresenta como "não-não-eu". È o olhar do "eu" a partir do "não-eu". É ver-se sendo visto pelo outro.

Assim, no cururu temos, tanto por parte do público quanto por parte dos cantadores, essa transformação. Se levarmos em conta o fato de o cururu ter um aspecto fortemente dialógico (tanto o comportamento do cantador influencia o do público e vice-versa), verificaremos que a reciprocidade entre público e cantadores é fundamental para sua existência prática. Sem que o público se visse sendo visto pelo cantador seja em momentos de perdas de parentes, aniversários, agradecimentos diversos ou uma simples saudação, não haveria interesse em contratar (escalar) um show de cururu. E o festeiro dono de lanchonete,

cujo estabelecimento comercial depende do atrativo do cururu, tampouco contrataria um cururu se não tivesse clientes. E conversando com os donos de bar esse aspecto da ganância, mas sem descolar-se a amizade com os freqüentadores, observamos que entra dinheiro sim com o cururu. No rádio não faria sentido haver cururu pois os patrocinadores não são filantrópicos. Não haveria movimentação de dinheiro, pouca, é verdade, para as gravações de CDs de cururu, as quais não param de crescer. E por fim, na festa do Divino o festeiro acredita na performance dos cururueiros tanto para ter movimento em seu pouso como para ter os santos louvados em concordância com o público presente.

Para o jogo de prestígios entre os cantadores, é fundamental que o cantador se veja sendo visto pelos outros cantadores e, principalmente que o cantador se veja sendo visto pelo público. Esta questão tem uma relação direta com a dinâmica dos cachês recebidos por cantadores e violeiros. Além da reciprocidade igualitária com o dinheiro perante os cururueiros em determinada festa, o cururueiro é julgado, pelos rivais e parceiros, por seu comportamento na hora de distribuir o cachê. No cururu, normalmente um cururueiro é contatado pelo festeiro e se encarrega de chamar os outros, conforme o desejo do festeiro. É este cururueiro que acerta o valor da festa por todos os artistas. Muitas vezes acontece de este cururueiro tentar ganhar dinheiro em cima dos outros. Ao sentir-se sendo visto como "otário", ou seja, como enganado, o cururueiro prejudicado costuma ter receio daquele que supostamente levou vantagem, e isso influencia nas futuras escalações. Mesmo estas dependendo do festeiro, este costuma confiar no contato do cantador e aos poucos vai evitando, sempre que possível, a escalação de certos cururueiros.

O segundo ponto de contato entre o pensamento teatral e o antropológico é a intensidade da performance. Aqui se tem a idéia de fluxo ("flow"). É quando a performance toma conta de ator e público. No caso do cururu, para exemplificar, ao analisarmos a paisagem sonora pelas gravações, podemos perceber que o público, no caso dos bares, onde estão em grupos de pessoas sentados em mesas, conversa constantemente com o cantador, mesmo que este não lhe escute (por isso muitos gritam), além de fazer comentários com as pessoas ao redor sobre os versos cantados.

O terceiro ponto é constituído pelas interações entre o(s) *performer*(s) e o público. Não há performance sem público. Isso, no caso do cururu, realmente é imprescindível. No cururu além da platéia e dos festeiros fazem parte do público os cantadores que estão travando o "duelo". Ficam aguardando sua vez para dar sua "resposta" ou sua "batida". É importante ressaltar que eles unem dois grandes universos de experiência. Primeiro, o mundo de existência contingente e ordinária representados aqui pelos elementos palco, microfone,

violão, cenário, enfim o "mundo que os olhos vêem" (SCHECHNER 1985, p. 6). Segundo, o mundo mágico e transcendente, a mensagem comunicada pelo *performer*. Essa mensagem vai além do discurso, da palavra dita. É uma interação direta entre a mente/espírito do *performer* e seu público. Na metade dos versos indivíduos da platéia são o assunto a ser tratado. Muitas vezes os versos do cantador são influenciados pelos comportamentos peculiares da platéia (algum xingo em voz alta, algum comentário maldoso, a presença de uma filmadora, um gravador, alguém diferente (como um antropólogo), algum olhar de aprovação, interrogação, reprovação etc.).

O quarto ponto é a seqüência total da performance. Aqui temos:

1) o treinamento: no caso do cururu diríamos que principalmente é o aprendizado através da memória e convivência. Esta se dá desde criança freqüentando festas, ouvindo rádio e gravações;

2) oficinas: em determinadas épocas do ano, como as festas juninas, os cururueiros são procurados para apresentações rápidas e demonstrativas por instituições tanto públicas quanto privadas. Estas apresentações recebem, geralmente, o nome de "forcrório", ou seja, folclore. Diz-se: vamos fazer um folclore, uma demonstração do que supostamente normalmente faríamos.

3) ensaios: na questão do pagamento podemos ver como a reciprocidade é importante na questão de ensaios e até de treinamento, uma vez que aquele que não tentar levar vantagem sobre o outro será chamado para cantar em festas mais importantes sendo assim mais estimulado.

4) aquecimento: imediatamente antes da festa, normalmente os cururueiros são convidados a jantar. A maioria deles evita tomar bebidas geladas visto que os prejudicaria nas horas de cantoria que estão por vir. Mas o mais interessante desse aquecimento é o cuidado com o comportamento. É nesse momento que alguém deixa escapar alguma gafe que será desenvolvida nas provocações poetizadas. Por exemplo, se alguém esquecer de tirar o chapéu na hora de comer e assim por diante.

5) performance: é o momento máximo de liminaridade. Mas no cururu, assim como em outras ocasiões, há uma característica peculiar: não só aquele que canta está nesse estado de liminaridade, mas principalmente o cantador que está sendo xingado e os indivíduos presentes na platéia que são homenageados um por um. Assim, tem-se uma liminaridade de uma liminaridade. Uma liminaridade que faz parte de um processo liminal. No caso mais acentuado, quando um cantador está sendo xingado, ele nada pode fazer a não ser esperar a

sua vez de responder. Se a argumentação de quem xinga é carismática e maliciosa, o público cai na gargalha e assim confirma o sentido das palavras cantadas.

6) esfriamento: esta categoria é importante para entender o cururu. Após o debate poético é uma norma que é tudo brincadeira e nada (ofensas, magoas etc) sai do palco da festa. Os cantadores, mesmo que com um sorriso amarelo de cinismo, se cumprimentam, conversam até sobre as argumentações, mas tudo "na amizade". Raramente, em poucas ocasiões, tendo eu visto apenas uma, chega-se ao extremo de uma briga com socos e pontapés, passando por todo tipo de ameaças, como facadas e tiros. Como as festas terminam tarde, logo após o término da cantoria, todos vão embora. Muitas vezes, nas festas mais longas, ao final se faz uma Cana Verde.

7) desdobramentos: uma festa leva a muitas outras. A questão do pagamento é o principal fator para se saber se determinado cantador vai ser escalado novamente. Se tudo ocorreu dentro da normalidade, as escalações das festas, que são anuais (no caso do Divino) tendem a se repetir. No caso do rádio, a idéia é fazer uma circulação de cantadores da região visando expandir a audiência e divulgar os cantadores para gerar novas festas.

O quinto ponto de contato é a transmissão de conhecimento performático. A transmissão de conhecimento, no caso do cururu é dada pela "inclinação", como eles dizem. Quem não é inclinado não canta cururu. O aprendizado é lento e depende de realmente gostar dessa prática. Para exemplificar, em Araçoiaba da Serra, há um violeiro de 19 anos que está começando a cantar cururu aos poucos. Em muitas festas com show de cururu existe uma espécie de preliminar. São os versos de saudação. Canta-se apenas uma vez para saudar a festa (presentes e festeiros) e "cutucar" (provocar) algum cururueiro presente. É nessa saudação que aos poucos os cururueiros menos experientes vão melhorando sua habilidade.

E, finalmente, o sexto ponto é a avaliação da performance. A avaliação das performances no cururu é, como na maioria dos casos, muito relativa. Como questiona Schechner, onde estaria a diferença entre uma interpretação e uma crítica em relação à performance. Em um extremo temos uma performance na qual o público é completamente seduzido, conquistado pela atuação do *peformer*. No outro extremo temos uma performance na qual o público prefere manter um distanciamento que permite a ele, público, um posicionamento crítico em relação ao que esta sendo encenado. Vale ressaltar que para Schechner comportamentos que se situam nos extremos raramente acontecem.

Existem cantadores que acreditam jamais haver perdido um desafio na vida. Aqui o próprio artista é "seduzido" pela sua própria performance. Um olhar distraído, encontraria certa inversão no jogo da sedução proposto por Schechner ou até mesmo um deslocamento de

papéis – *performer*/público, cantador/platéia - onde a platéia passiva cede aos encantos do improviso do repente. Um olhar mais atento, ao se deparar com o artista seduzido por sua performance, nota que esse se utiliza dessa "sedução" para também "encantar" e "seduzir" seu público.

Existem outros que preferem "perder" do que levar as argumentações a assuntos apelativos como falar mal da família e assuntos muito maliciosos e jocosos. A platéia, que supostamente é quem escolhe o vencedor, fica relativamente dividida, recordando os pontos altos e baixos dos cantadores. Ainda analisando o ponto de vista da platéia, nem todos têm o mesmo conhecimento das regras e parâmetros para uma avaliação. E isso acaba determinando em parte as preferências. Os próprios cantadores têm parâmetros diferentes em razão do habitus de sua na história. Os cantadores tiveram seu aprendizado de formas diferentes. Uns aprenderam apenas vendo o cururu nas festas (principalmente do Divino) e de vez em quando ouvindo transmissão radiofônica. O uso de gravações, que influencia a maior parte dos cantadores hoje, é relativamente recente. Tem entre vinte e trinta anos.

O cálculo do lugar "falado" das coisas

Foi numa Festa do Divino. Zona rural da cidade de Conchas, a 200 km de São Paulo. Dois dos desafiantes eram Manezinho e Dito Carrara. Um, o famoso Manezinho que até pelos lados da França já havia se apresentado costumava contar que era considerado o segundo maior dos trovadores do outro lado do Atlântico. O outro, o sempre sério e dado a poucas brincadeiras, Dito Carrara, conhecido como "bigode-de-aço", "cabocrão" de Sorocaba, acompanhava o parceiro inseparável e brincalhão Cido Garoto.

O desafio entre eles já ocorre há pelo menos trinta anos. Como é normal do cururu, muitas parcerias surgem inclusive antagonizadas. Por causa da amizade e da reciprocidade entre os cantadores e os festeiros, é normal haver um circuito específico e periódico onde certas escalações se repetem. Isso favorece muito a platéia que pode se deliciar à exaustão com a criação inesgotável de causos inventados e reinventados inclusive sobre assuntos dos mais íntimos. O que não ocorre quando os cantadores se enfrentam pelas primeiras vezes, ou seja, quando não se tem uma convivência mais constante nos desafios.

No causo, em função da disputa poética tratar de casamento ocorreu um fato curioso: no meio da cantoria, a mulher do Manezinho, que estava acompanhada da mãe, se levantou da cadeira e foi ouvir o resto do cururu no carro há trinta metros do pátio da festa.

O clima esquentou quando o Manezinho, ao buscar argumentos contra o viúvo Dito Carrara, afirmou que sua falecida mulher havia morrido de desgosto devido a sua feiura a chatice, e que com certeza, sua maior decepção era com o bigode ridículo que o Dito insistia usar. Manezinho também acusou Dito Carrara de não sustentar devidamente a sua família, fazendo que esta passasse necessidades (fome etc). E que os seus filhos, depois de um pouco mais velhos, o tinham abandonado por sua tendência tirânica e assim por diante. Como no teatro épico de Brecht e seus "efeitos de estranhamentos" , Manezinho usa da ironia em sua cantoria e provoca risos na plat

Como é característica do cururu, Dito Carrara estava ouvindo tudo isso no meio da platéia de frente com Manezinho em cima do palco apontando-lhe o dedo a mirando em seus olhos. É normal que, nessa hora, mesmo sob as gargalhadas e o grito da platéia de "Mete o pau!", o cantador expectador mantêm-se quieto com um sorriso cínico para não demonstrar estar sendo atingido com as provocações. Ele precisa estar atento às argumentações para respondê-las depois. E, de acordo com a reação da platéia em função das provocações do adversário, o cantador que está na platéia já vai elaborando suas estratégias para responder ao desafiante. O assunto que deixar a platéia mais eufórica será o assunto a ser seguido, rebatido e desdobrado pelos desafiantes.

A especificidade da experiência do cururu pode ser percebida nesse momento onde a performance do próximo cantador busca elementos para sua apresentação a partir da performance da vez e a partir da reação do público à performance da vez. A reação do público que rege a performance do cantador da vez, também irá reger a próxima cantoria. O público aqui não é passivo. É o diretor do teatro que está sendo apresentado e do que está por vir.

Dito Carrara, ao responder, fez lembrança que Manezinho havia sido casado cinco vezes, além de dizer que ele sempre viveu às custas das mulheres e que agora vivia às custas da atual sogra, insinuando claramente que Manezinho não trabalhava. Além disso o Dito insinuou, mas com certa sutileza, que Manezinho havia sido sempre infiel.

Foi nesse momento que a esposa do Manezinho se retirou sentindo-se humilhada principalmente pela reação da platéia que respondia positivamente às ofensas de Dito Carrara com gritos eufóricos. Porém sua mãe permaneceu para ouvir até que ponto podiam chegar as "ofensas". Vale ressaltar que para o sentido de criação do cururu as ofensas, por mais duras que pareçam, são sempre brincadeiras e morrem ali. Não se levantam certos temas sem ter uma certa intimidade. Existe uma etiqueta em se levantar certos assuntos.

Referências bibliográficas

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do Eu. In: *Sociologia e Antropologia.* v. 1, SP: EPU/Edusp, 1974.

SCHECHNER, R. Points of contact between anthropological theatrical thought. In: *Between theater and anthropology*. Philadelphia: the University of Pensilvania Press, 1985.

_____. From ritual to Theater and back: the efficacy-entertainment Braid. In: *Performance Theory*. New York and London: Routledge, 1988.

TURNER, V. *Liminaridade e communitas*. In: O Processo Ritual, Vozes ed. Petrópolis, 1974.

_____. *The Anthropology of performance*. In: The Anthropology of Performance, NY PAJ publications, 1987.

O ESTUDO DOS SISTEMAS MUSICAIS DE TAMBORES NA DIÁSPORA AFRO-ATLÂNTICA: SISTEMAS DE ELEMENTOS OU SISTEMAS DE RELAÇÕES?

Luis Ferreira
ferurug@unb.br

Resumo: O objetivo desta comunicação é apresentar um exame de duas abordagens possíveis para o estudo dos sistemas musicais de tambores no denominado Atlântico Negro, avaliando suas respectivas contribuições ao estudo das transformações culturais, em particular das culturas afro-atlânticas. A primeira abordagem considerada trata os sistemas musicais entanto sistemas de elementos, onde a comparação é efetuada no nível da morfologia de cada tipo de elemento. A segunda abordagem considera os sistemas musicais entanto sistemas de relações entre elementos, estabelecendo-se a comparação no nível da forma de relacionamento entre os elementos, isto é, coloca-se o foco na estrutura de relações ou princípios de organização musical. Serão examinados três sistemas musicais de tambores – localizados no Uruguai, Cuba, e Ghana – comparando-se brevemente os elementos e os princípios culturais regentes a esses sistemas segundo as duas abordagens citadas. Enquanto a primeira remete à comparação de traços ou componentes culturais, comum na antropologia cultural de meados do século vinte, a segunda fornece una ferramenta analítica para o estudo comparativo dos princípios de organização dos sistemas, obedecendo a uma perspectiva posterior na antropologia. Argumentarei a complementaridade das duas abordagens para o estudo das dinâmicas culturais destes sistemas, onde elementos musicais estruturalmente equivalentes circulam em circuitos atlânticos como signos e ícones identitários, mas são, por sua vez, localmente integrados a sistemas musicais estruturalmente persistentes.

Uma nova perspectiva acerca de uma cultura transatlântica é desenvolvida nas últimas décadas desde a antropologia, a historiografia, e os chamados Estudos Culturais. Em campos disciplinares diferentes, Mukuna (1994) e Thornton (1992) sugeriram processos de preservação, transformação e transmissão cultural entre os grupos afrodescendentes nas Américas e o Caribe, seguindo conceitos sobre a organização cultural propostos por Mintz e Price (1977). As contribuições sobre a dinâmica cultural têm distinguido, num pólo de menor flexibilidade à mudança, os sistemas lingüísticos; assim, linguagens africanas tiveram continuidade em áreas urbanas do Brasil e Cuba preservados em ocasiões de cerimoniais religiosos e na forma de canções rituais. No outro pólo, elementos culturais isolados são muito expostos a serem tomados por outras culturas ou transformados nas situações de contato. Por exemplo, pode-se valorizar a música de outra cultura sem ter treino prévio e sem tomar necessariamente como referência direta à cultura própria.

Entre esses dois pólos, porém, a produção da música se aproxima mais à linguagem verbal: a performance musical requere, de parte dos músicos ao menos, habilidades aprendidas. Esse aspecto tem sido advertido por Thornton, sugerindo que a produção de certas músicas específicas é resultante da transmissão a partir de especialistas. A observação se encaixaria bem no argumento de Gilroy (1994) sobre a centralidade da música na formação contracultural que denomina Atlântico Negro, interconectado por veículos de transmissão cultural: navios levando agentes e literatura e, no século 20, discos fonográficos.

Uma questão pode ser assinalada aqui a respeito da relação entre a circulação de elementos musicais pelo Atlântico e os sistemas localmente estabelecidos de performance - grupos de música religiosa ou festiva - que incorporam e reinterpretam esses elementos. Considerando essa questão, o objetivo desta comunicação é mostrar a complementaridade de duas abordagens analíticas no estudo comparativo da música do Atlântico Negro. A primeira toma como foco a comparação de elementos, enquanto considera os sistemas musicais como sistemas de elementos justapostos; a segunda abordagem considera o sistema musical como sistema de relações entre elementos, pelo qual, a comparação é estabelecida no nível da estrutura formal desses sistemas musicais, isto é, de seus princípios de organização. Apresentarei, primeiro, uma comparação entre uma mesma classe de elemento em alguns sistemas musicais do Atlântico Negro. Segundo, apresentarei uma comparação no nível dos princípios de organização cultural de três sistemas musicais de pontos geográficos extremos argumentando como um mesmo princípio se encontra nos três sistemas considerados. Argumentarei que uma abordagem múltipla, que considere tanto aos elementos enquanto signos e ícones em circulação no espaço atlântico como aos seus princípios de organização, constitui uma ferramenta para o estudo da dinâmica desses sistemas, capaz de contribuir ao estudo das culturas musicais afro-atlânticas. Finalmente, sugiro que a ênfase sobre como esses sistemas respondem a complexas lógicas culturais, pode contribuir para uma política de descolonização das representações sobre a arte dos grupos subalternizados.

O material de campo que examinarei foi coletado em dois tipos de circunstâncias. Primeiro, participando como músico em duas associações carnavalescas (*comparsas*) de Montevidéu, em 1978 e 1993, com o aprendizado das habilidades requeridas para a membrecia nas orquestras de tambores de *candombe* dessas associações. Segundo, formando parte como músico de um grupo cultural de *candombe* de 1991 a 1996, participando em encontros formais e de bastidores com grupos musicais afro-cubanos e africanos durante turnês e festivais internacionais na Europa e em Montevidéu. Este material é complementado com o referencial bibliográfico.

Para a apresentação visual dos elementos musicais utilizarei esquemas lineares de signos enquadrados que representam seqüências de ações/sons. Estas seqüências se baseiam no sistema de notação desenvolvido por Koetting (1970) denominado Sistema Base de Unidades de Tempo (TUBS). Os signos visuais utilizados correspondem a representações de conceições "emic" de batidas, sejam locais e/ou da literatura específica sobre percussão afro-cubana entre outras.

[QUADRO 1]

(1) COMPARAÇÃO ENTRE ELEMENTOS - PADRÕES MUSICAIS

A comparação entre padrões musicais é uma abordagem freqüentemente utilizada na pesquisa, onde o texto musical é considerado como um sistema de elementos justapostos, sendo o foco analítico colocado separadamente em cada tipo de elemento. A comparação com outros sistemas musicais é efetuada, logo, entre elementos de um mesmo tipo.

Nesta perspectiva se encontram comparações das denominadas "linhas de tempo" (time-line) em vários estudos sobre as músicas do Atlântico Negro. A noção de "linha de tempo" alude a uma "referencia musical constante" pela qual a estrutura de frases de una canção e a organização métrica linear de cada frase são conduzidas (NKETIA, 1982). Comparações de este tipo de elemento musical se encontram entre os padrões das *claves* afro-cubanas nos gêneros do *son*, da *rumba* e da *conga* (ROBERTS, 1978; OLIVERO, 1991; MAULEÓN, 1993); entre o padrão do *son* afro-cubano e o da *rumba lingala* do Congo (WHEELER, 2000); entre o padrão do *son* afro-cubano e o *candombe* do Uruguai, onde é tocado como batida de baqueta nas caixas dos tambores, padrão denominado *madera*, ou bem como palmas por cantores e espectadores (FERREIRA, 1997); entre os padrões do tamborim do *samba* do Rio de Janeiro e os dos grupos étnicos Kachacha e Luluwa de Angola (MUKUNA, 1979).

[QUADRO 2]

Uma comparação na superfície dos elementos mostrados nestes esquemas apresenta marcantes diferenças entre os primeiros padrões (de cinco batidas) e os últimos (de pelo menos sete batidas); inclusive, os padrões simultâneos do *clave da rumba* e das *sartenes* (duas frigideiras) são formantes do entrelaçado musical da *conga* afro-cubana. A coincidência no primeiro padrão permite a Mukuna (1979, p. 113) relacionar o Brasil com a África no que chama "ciclo do Congo". Por outra parte, por semelhança, Mukuna (1979, p.82, 123) relaciona o tamborim do *samba* carioca com alguns padrões de idiofones na Angola.

Porém, uma comparação da morfologia destes padrões aponta a similares características estruturais internas à cada linha, onde pode-se sugerir uma tendência comum pan-africana a través do Atlântico. Em efeito, Arom tem mostrado a existência de uma tendência a organizar padrões rítmicos de uma maneira assimétrica nas músicas da República Centro-Africana, sugerindo esta tendência ao resto da África Sub-Sahariana (AROM, 1984, p. 64). Ele chama essa tendência "princípio da imparidade rítmica" quando, em períodos de 8, 12 ou 16 unidades básicas de tempo, alguns padrões não se organizam, como na música ocidental, em divisões desses períodos por metades exatas dando pontos privilegiados da articulação rítmica: 4+4, 4+2+2, 6+6, 8+8, 4+4+4, etc. Ao contrário, a organização interna desses padrões consiste em duas "quase-metades ímpares"; assim, 8 é resultante de 5+3, 16 de 9+7 ou, ainda, de 10+6. Os padrões apresentados acima compartilham todos esse princípio sobre períodos de 16 unidades básicas.

Ao igual que a comparação de superfície, a comparação morfológica dos elementos apresenta como vantagem a evidencia perceptiva direta da semelhança, agora na organização em duas partes assimétricas, tanto seja auditivamente como na codificação do esquema visual. A comparação em termos da morfologia de um tipo de padrão, aliás, permite fazer pesquisas significativas, como a apresentada por Sandroni, baseando-se no "principio da imparidade" para o estudo das mudanças no samba carioca na primeira metade do século 20.

Por outra parte, uma limitação desta abordagem pode ser assinalada no fato de que isola os elementos (padrões) a respeito da performance na qual são executados implicando a interação entre os músicos. Ao enfatizar-se o elemento como unidade analítica, corre-se o risco de não problematizar o recorte efetuado onde, desde a perspectiva "emic", o recorte pode não corresponder às concepções do músico; pelo contrario, o músico pode ter sido induzido pelo pesquisador a isolar o padrão. Alternativamente, se se considera etnográficamente um elemento cultural - um padrão específico - mas, dando atenção à performance individual e coletiva na qual é produzido, pode-se achar que o músico toca um padrão entanto canta e coloca sua atenção num outro padrão distinto tocado por um músico parceiro. Deste modo se sintonizam as ações dos músicos e se engrenam (*interlock* em termos de JONES, 1959) os respectivos padrões dando uma só "canção emergente" como aponta Nketia (1982, p. 135).

Este fenômeno estaria na base da execução dos tambores do candombe, da conga afro-cubana, e do tambor redondo do Barlovento venezuelano. Em hipótese sugiro que seria também o caso do *tambor de crioula* de São Luiz de Maranhão, o *maracatu* de Recife e os *chimbángueles* venezuelanos entre outros. Esta perspectiva de campo aponta já a segunda

abordagem analítica, onde não é um sistema de elementos singulares que se coloca em foco, mas o sistema formado pelas singulares relações entre os elementos musicais.

(2) COMPARAÇÃO DE ESTRUTURAS FORMAIS

A abordagem que examinarei agora coloca a comparação entre as estruturas formais dos sistemas musicais, considerando estes como sistema de relações e já não de elementos. Trata-se de uma perspectiva onde a estrutura formal refere-se aos princípios de organização cultural que regem a música e a performance. Uma formulação destes princípios pelos atores se apresenta como sistema verbalizado e de atitudes que regem a interação, incluindo regras que prescrevem a performance implicando inclusões e exclusões da micro-sociedade de músicos.

Uma ferramenta útil para a formulação abstrata desses princípios é o conjunto de parâmetros desenvolvidos por Arom no estudo da música centro-africana. Esses parâmetros quantificados caracterizam a organização musical dessa música em termos estritamente formais: "contrametricidade", "ambigüidade" e "morfologia", além da "imparidade rítmica" referida acima. Os parâmetros se referem tanto a uma caracterização de cada elemento como, em especial, ao relacionamento entre os mesmos (AROM, 1984, p.55; 1985, p.393-94). A sugestão de Arom de estender essa caracterização para muitos dos sistemas musicais da África pode ser também levada em conta para o mundo do Atlântico Negro, nas Américas e o Caribe. Anteriormente mostrei a viabilidade da abordagem para a música de tambores de candombe do Uruguai, onde os índices resultantes da análise de parâmetros mostraram uma correlação estreita com os de Arom nos sistemas africanos (FERREIRA, 1995).

Apresento aqui três modelos de sistemas musicais de tambores que implicam uma articulação polirrítmica consistente de uma dupla de padrões contrastantes, caracterizáveis como "linhas de tempo" – elementos que guiam a performance toda (NKETIA, 1982, p. 125 e 132):

(1º) linha executada no idiofone (por exemplo um sino de mão) com uma “pulsação irregular”, caraterizável pela “imparidade rítmica”, observável nos esquemas pela combinação de signos / e de espaços apresentando assimetrias e seqüências não repetidas;

(2º) linha executada no membranofone mais agudo com una “pulsação regular”, caraterizável pela “contrametricidade”, observável nos esquemas pela repetição simétrica do mesmo grupo de signos intercalados entre a alternância dos pés na marcha.

O primeiro modelo corresponde à orquestra de tambores de três, quatro ou mais músicos entre os Ewe-Akan da Gana, incluindo o duplo sino *gankogui*, segundo o estudo de

Jones (1959). O segundo modelo corresponde à bateria de *conga*, nas *comparsas* carnavalesca de La Habana, que inclui varias membranofones - *tumbadoras*, *bombo*, caixa - e idiofones - *claves*, sinos simples (*cencerro*) e duplos (*sartenes* - frigideiras). O terceiro corresponde à batería de *tambores de candombe*, nas *comparsas* carnavalesca de Uruguai, consistindo de tres a setenta músicos de tambor, onde o idiofone é a caixa do tambor percutida com batidas de baqueta.[1]

[QUADRO 3]

No caso do *candombe* e da *conga* essa articulação básica encontra-se especialmente entre o padrão fixo dos tambores agudos e um padrão relativamente fixo (reiterativo) nos tambores mais graves, morfologicamente equivalente ao padrão no idiofone.[2]

[QUADRO 4]

Sugiro a expressão "núcleo estruturante" para fazer referência a esta relação básica entre um par de elementos repetitivos complementários, isto é uma unidade mínima de articulação formada por duas linhas de tempo em oposição por suas características morfológicas e tímbricas contrastantes:

(1º) um padrão fixo no tambor mais agudo; regula a velocidade da performance ou "micro período" na definição de Arom (1985, p. 411); as características morfológicas deste padrão são a simetria, e a "contrametricidade" tanto a respeito do segundo padrão (os acentos não coincidem) como da alternância dos pés na marcha; a execução implica similares alternâncias de lateralidade corporal esquerda/direita;

(2º) um padrão reiterativo num plano tímbrico - idiofone ou tambor mais grave - fortemente contrastante ao do primeiro padrão; o segundo padrão orienta os tempos dos eventos performáticos - os pontos de inicio e de finalização de outros padrões - ou "macro período" na definição de Arom (1985, p. 411); as características morfológicas deste padrão são a assimetria (tendência a "imparidade"), e a "contrametricidade" relativa ao primeiro padrão (os acentos não coincidem); a execução implica similares ênfases na lateralidade direita (baqueta).

---

[1] Exemplos de essas três músicas podem ser ouvidas nos seguintes registros: (1) *African Rhythm and African Sensibility*. Demonstration tape recorded by John M. Chernoff. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. (2) *Congas por Barrios*. Grupo de "Pello el Afrokan". LP Areíto LD-4471. La Habana: EGREM, 1988. (3) *Candombe - Uruguay: Tambores do Candombe*. CD Buda Records 92745-2, Paris: Musique du Monde, 1999.

[2] Em ambos casos é observável a imbricação dos primeiros, segundos e quintos golpes de idiofone, coincidindo com golpes do tambor grave. Particularmente as segundas batidas do padrão de idiofone correspondem às batidas graves más sonoros.

O que chamo de núcleo estructurante corresponde, nos termos de Arom, a uma específica "modalidad combinatoria de traços constitutivos", definida por seu "entrecruzamento estrito", onde as distintas partes começam em pontos diferentes mas bem definidos do tempo performático (AROM, 1985, p. 434; 466; 500).

Proponho que o núcleo estruturante é constitutivo do marco de interpretação e atividade que produze e define a cada sistema musical. Uma questão epistemológica a ser assinalada aqui é a relação entre as características formais do texto sonoro e a performance que produz esse texto. O texto surge como emergente de uma memória in-corporada (*embodied memory*) e restaurada nos atores a cada performance, onde uma dimensão dessa manifestação é a materialidade da corporalidade e do som, a textura ou "grão da voz" que caracteriza a unidade ator/ferramenta. No caso dos núcleos polirrítmicos considerados, a inter-relação entre os dois elementos em oposição corresponde à habilidade dos músicos para sintonizar esses padrões entre se. A habilidade de seguir a guia do padrão "contramétrico" do tambor agudo, egrenando (*interlocking*) outros padrões, aparece como requisito central na aquisição da membrecía como têm assinalado alguns estudos (JONES, 1959; CHERNOFF, 1979; FERREIRA, 1997; 1999).

Uma invariante cultural pode ser sugerida, portanto, na estrutura formal dos três sistemas musicais, os quais respondem a um mesmo princípio de organização cultural. Aponta-se assim à continuidade espacial e temporal desse princípio no Caribe, no extremo sul da diáspora, e na África Ocidental. Trata-se da continuidade que Mukuna propõe denominar Africanismo da música na diáspora atlântica, "o qual não é material mas conceitual e subjacente ao processo organizativo das práticas musicais na América" (MUKUNA, 1994, p. 13). A continuidade da estrutura destes sistemas musicais pode ser pensada a respeito das evidências pelas quais, em muitas cidades da diáspora, as organizações étnicas chamadas *Nações* desfilavam em procissão, tocavam seus instrumentos e dançavam em vários festivais e dias consagrados. Nestes eventos, diferentes músicas entravam em contato, surgindo intentos de criar novas músicas que incorporassem distintos elementos (THORNTON, 1992, p. 210-11). Contudo, como tento mostrar, muitas dessas criações se organizaram seguindo princípios pan-africanos de organização cultural, comuns a diferentes *Nações*. A consideração metodológica à estrutura formal se apresenta a este respeito como uma ferramenta conceitual útil tanto para indicar princípios comuns como para delimitar o campo de variabilidade das manifestações concretas. Não se trata de concluir na homogeneidade dos gêneros musicais considerados por responderem estes aos mesmos princípios culturais; antes, estes sistemas se diferenciam na sua manifestação particular, marcante dos gêneros da *conga*, do *candombe* ou

das baterias de tambores na África Ocidental e, dentro dos respectivos gêneros, de distinções de estilos comunitários locais.

(3) CONCLUSÕES E APRECIAÇÕES FINAIS

Retomando a discussão colocada no início, as duas abordagens comparativas consideradas se mostram, separadamente, como ferramentas úteis para o traçado de circuitos espaciais e dinâmicos dos sistemas musicais polírrítmicos. Aliás, a combinação de ambas abordagens permitiria considerar tanto a circulação de elementos musicais no mundo atlântico e de que maneira, por sua vez, estes são incorporados a sistemas musicais persistentes.

Assim, da circulação de discos e músicos pelo Atlântico se constituiria o gênero da *rumba lingala* do Congo na segunda metade do século 20, tomando o termo "rumba" e o padrão das *claves* entre outros elementos da música afro-cubana, como veículo de construção de uma identidade nacional trans-étnica (WHEELER, 2000).

Da circulação de discos e de orquestras cubanas em turnês, a meados do século XX, no Rio da Prata, foi introduzido o padrão das *claves* entre as *comparsas* e grupos de tambores do *candombe* no Uruguai (AHARONIÁN, 1991). Nos anos 50 e 60, o padrão das *claves* foi referente, para muitos dos músicos do *candombe*, sinalizador do prestígio da música afro-cubana e do sucesso do músico negro neste gênero, perante uma sociedade envolvente branca e preconceituosa (FERREIRA, 2003). A inícios dos 80 este padrão passaria a ser, de ícone de prestigio, a ícone do "povo unido", como signo da resistência da sociedade perante o governo militar. O padrão da *madera* nos tambores passou a ser compartilhado pelos espectadores como batida de palmas nos desfiles das *comparsas* de *candombe* no carnaval. "Fazer madeira" com palmas, entanto distintivo da participação, se transformou em signo do "povo", aproximando situacionalmente espectadores brancos de classe média ao mundo dos “tambores” das *comparsas* multirraciais de "negros e lubolos" de classe baixa.

Finalmente, a exposição apresentada permite introduzir duas últimas questões. Uma é esboçar o que seria uma "sensibilidade polirrítmica" nas culturas da diáspora afro-atlântica; a segunda questão é a respeito da descolonização. Respeito da primeira, dois textos do Clifford Geertz (1994; 1998) avançam uma compreensão respectivamente do sentido do direito e das crenças religiosas. Noções de sensibilidades jurídica e religiosa orientariam e seriam orientadas, respectivamente, por formas jurídicas e religiosas em modos particularizados a cada cultura. Trata-se de sensibilidades universais ainda que manifestadas sempre em forma particular, onde o foco é a compreensão da variabilidade e não sua redução a universais sem substância. Poderia se falar, entanto, de uma sensibilidade musical universal

- como parte da sensibilidade artística sugerida por Geertz - manifestada em formas particulares? Por exemplo, para o mundo afro-atlântico poderia esboçar-se uma sensibilidade para os polirritmos?

Se aceitarmos esta proposta, essa sensibilidade "polirrítmica", por escolher um termo que ainda vago e impreciso seria conotativo para um músico de certa concretude, se manifestaria variadamente nos distintos locais do Atlântico Negro. Aliás, entre os contextos localizados marcados musicalmente e as sociedades envolventes encontram-se históricamente os processos de constituição de estados nacionais e de implantação de projetos de modernidade, o desenvolvimento de formas capitalistas de produção, distribuição e consumo. Essas sensibilidades polirrítimicas dariam lugar a complexos culturais como os do *jazz* e o *soul* nos EUA, o *son*, a *plena*, o *merengue* e o *calypso* no Caribe, o *samba* no Brasil, e o *candombe* no Uruguai. Essas manifestações impregnaram as sensibilidades estéticas das sociedades envolventes, nacional e internacionalmente, onde o "swing" do *jazz*, o "sabor" da *salsa* afro-caribenha ou a "alegria" do *samba* carioca constituem construções sociais surgidas da interação entre as políticas das elites e as práticas culturais dos grupos subalternizados marcadas por processos de acomodação e resistência, de emergência cultural e re-incorporação hegemônica.

No limitado espaço desta comunicação farei breve referência ao caso dos tambores do candombe onde, além de diferencias estilísticas localizadas numa cartografia de bairros e grupos de parentesco em Montevidéu, há um comum ethos "guerreiro". Constitui este ethos a manifestação culturalmente particular dessa sensibilidade polirrítmica, diferente do "swing", do "sabor", e da "alegria". Os músicos de candombe definem o caráter da performance musical se referindo à "concentração" e "seriedade", à "ir para frente", "para subirem os tambores mais ainda". Assim alguns dos músicos frisam o quanto audiências em festivais internacionais na Cuba destacaram a "agressividade" do candombe. Como apresentado acima, num nível micro-social esse ethos responde à concentração que exige o fluxo da interação para engrenar as distintas partes contra-métricas. Mas também é resultante histórica de relações de resistência do grupo social subalterno perante a constituição da cultura dominante eurocentrada, desde finais do século 19 e ao longo do 20. Essa história é exprimida nesse caráter "guerreiro" e embutida como memória corporeizada, produzida e reproduzida a cada performance (FERREIRA, 1999; 2003).

A segunda questão é como, ao mostrarmos quanto esses sistemas não consistem apenas numa superposição ou justaposição de elementos simples - a modo de traços culturais, "ritmos" ou "células" - mas antes de sistemas integrados que respondem a lógicas culturais

complexas, contribuimos para uma política de descolonização das representações sobre a arte dos grupos subalternizados. Se por um momento se considera o cenário de formação de habilidades artísticas institucionalizado na América Latina - conservatórios e escolas terciárias de música - nelas é produzido e reproduzido, sistematizado e conceitualizado, sistemas tradicionais euro-centrados ainda que com apelos nacionalistas em alguns casos; por exemplo, se ensinam complexos sistemas de organização harmônica e compositiva - tonal, modal, serial, minimalista, etc. Nestes sistemas, as artes musicais de outras culturas, inclusive provenientes de âmbitos nacionais, são consideradas apenas enquanto recortados traços culturais, "ritmos" ou "células", como índices de localismos regionais ou exotismos de grupos identificados racial ou étnicamente. Diferentemente se apresentam algumas instituições nos EUA, na Europa e na Cuba, aonde o jazz e outras músicas afro-americanas, vêm recebendo, desde várias décadas, estudo sistemático e conceitualizado (cf. KEIL, 1994). Essa sistematização se retroalimenta, logo, na formação institucionalizada de músicos profissionais, compositores e pesquisadores.

No cenário do sul, por enquanto, uma abordagem apontando à complexidade e lógica dos sistemas artísticos dos grupos historicamente subalternizados como, no caso, afrodescendentes, viria a contribuir à descolonização destes sistemas, abrindo portas para a criação por dentro desses códigos performáticos como tem acontecido com os artistas do jazz nos EUA e na Cuba. Promove-se assim um afastamento da apropriação redutiva e superficial de um ou outro traço cultural, mas valoriza-se a riqueza e complexitude da organização musical destes sistemas como aspecto central para projetos inter-culturais.

Referências bibliográficas

AHARONIÁN, Coriún. La música del tamboril afrouruguayo como hecho históricamente dinámico. In: BRECHA. (271), 08/02. Montevideo: 1991.

AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale*. v.2. Paris: SELAF, 1985.

AROM, Simha. The constituting features of Central African rhythmic systems: a tentative typology. In: *The world of music*. v. XXIV, n.1. Amsterdam: Heinrichshofen, 1984.

CHERNOFF, John Miller. *African Rhythm and African Sensibility:* Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

DAUER, A.M. Kinesis und Katharsis. In: SIMON, A. (edit.), *Musik in Afrika*. Berlin: Museum für Völkerkunde, 1983.

FERREIRA, Luis. Identidad Racial y Códice Africano. In: FERREIRA, Luis. Mundo Afro: una Historia de la Conciencia Afro-Uruguaya en su Proceso de Emergencia. Tese de Doutorado, Dept. de Antropologia, Universidad de Brasilia. Brasilia: 2003.

FERREIRA, Luis. *Las Llamadas de Tambores:* comunidad e Identidad de los Afrouruguayos. M.S.Diss., Dept. de Antropologia, Universidad de Brasilia. Brasilia: 1999.

FERREIRA, Luis. *Los tambores del Candombe*. Montevideo, Buenos Aires: Colihue-Sepé, 1997.

FERREIRA, Luis. La música das llamadas de tambores afrouruguayos: una aproximación a sus características estructurales formales. In: RUÍZ, I.; GARCÍA, M.A. (ed.), Texto y Contexto en la Investigación Musicológica. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1995.

GEERTZ, Clifford. *Observando el Islam*: el Desarrollo Religioso en Marruecos e Indonesia. Barcelona: Paidós, 1994.

GEERTZ, Clifford. O saber local: fatos e leis em uma perspectiva comparativa. In: GEERTZ, Clifford, *O Saber Local*: Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1998.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic*: Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1993.

JONES, Arthur M. Studies in African Music.(2 vols). London: Oxford University Press, 1959.

KEIL, Charles; FELD, Steven. *Music Grooves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

KOETTING, James. Analysis and notation of West African drum ensemble music. In: *Selected reports of the institute of ethnomusicology of the university of california.* 1(3):115-146. California: 1970.

MAULEÓN, Rebeca. *Salsa Guidebook*. California: Music Co., 1993.

MINTZ, Sidney W.; PRICE, Richard. An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective. Philadelphia: ISHI, 1977.

MUKUNA, Kazadi wa. *Contribução Bantu na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Global, 1979.

MUKUNA, Kazadi wa. Ethnomusicology and the study of africanisms in the music of Latin America. In: *I Coloquio internacional de estudios afro-iberoamericanos*. Madrid: Universidad Alcalá de Henares, 1994.

NKETIA, Kwabena J.H. *The music of Africa.* London: Víctor Gollancz Ltd., 1982.

OLIVERO, Omar. *El Tambor Conga*. Caracas: FUNDEF-OEA, 1991.

SANDRONI, Carlos. *Mudanças de padrão rítmico no samba carioca.* 1917-1937. N/D

THORNTON, John. Transformations of African culture in the Atlantic world. In: THORNTON, John. *Africa and africans in the making of the Atlantic world*. 1400-1680. New York: Cambridge University Press, 1992.

WHEELER, Jesse Samba. Fabriqué en Congo: a rumba «lingala» e a identidade nacional congolesa. *Seminário do departamento de antropologia da unb*. Brasilia, 2000, N/P.

[QUADRO 1]

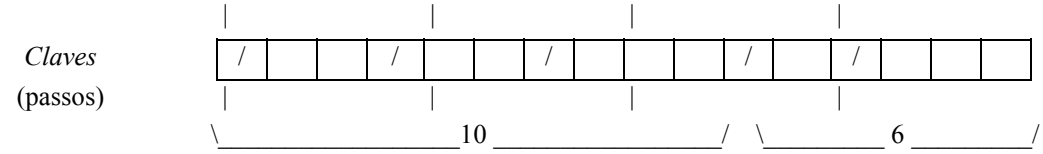
SIGNOS UTILIZADOS

Foram utilizados seis signos da literatura afro-cubana (OLIVERO, 1991; MAULEÓN, 1993) e três (G, ⊕, /) específicos do candombe (FERREIRA, 1997).

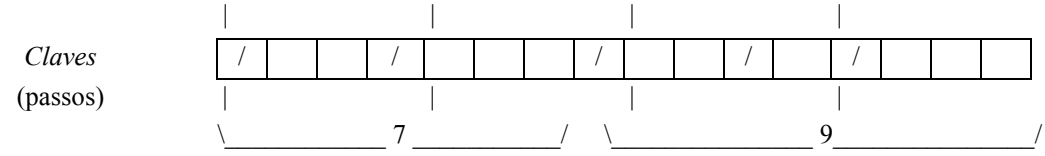
Signo	Denominação	Descrição (músico manidestro: bate com a mão esquerda e com uma baqueta na mão direita)
G	*Galleta* (Tapa)	Tapa aberta (open slap)
X	*Tabla* (Tábua)	Tapa apertada (closed slap)
●	*Mano* (Mão)	Batida aberta de mão (open hand)
O	*Masa* (Massa)	Batida da mão se apoiando perto do centro (center closed hand)
∅	*Palo* (Pau)	Batida aberta com a baqueta (open stick)
+	*Tapado* (Tampado)	Batida de baqueta com a mão apoiada apagando (hand muted stick stroke)
T	*Timbaleteado*	Batida de baqueta tangencialmente à membrana (rim-shot)
/	*Madera* (Madeira)	Batida de baqueta na caixa do tambor (stick stroke on drum's wood body)
⊕	*Masa y Palo* (Massa e Pau)	Batida simultânea da baqueta e da mão se apoiando perto do centro da membrana (center closed hand and stick stroke)

[QUADRO 2]

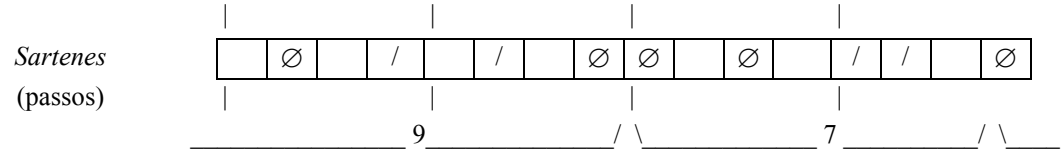
Linha das *claves* no *son* (Cuba), na *rumba* (Congo) e da *madera* no *candombe* (Uruguai) (MUKUNA, 1979; MAULEÓN, 1993; FERREIRA, 1997; WHEELER, 2000)



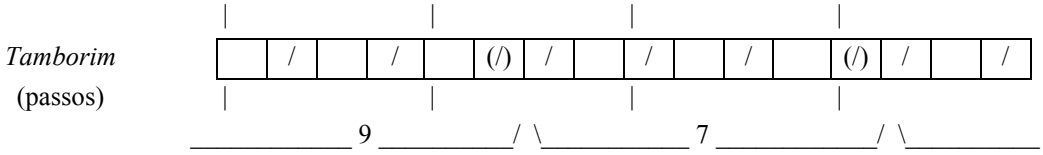
Linha das *claves* na *rumba* e na *conga* afro-cubanas (OLIVERO, 1991; MAULEÓN, 1993)



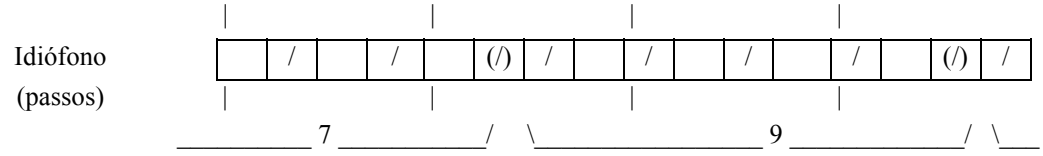
Linha das *sartenes* (duas frigideiras) na *conga* afro-cubana (MAULEÓN, 1993, p.92)



Linha do *tamborim* no *samba* (MUKUNA, 1979, p.82)

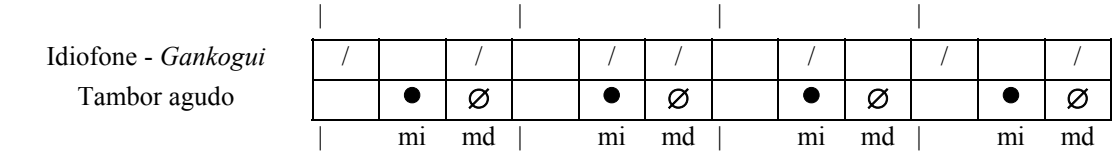


Linha de tempo nos *kachacha* (Angola) (MUKUNA, 1979, p.123)

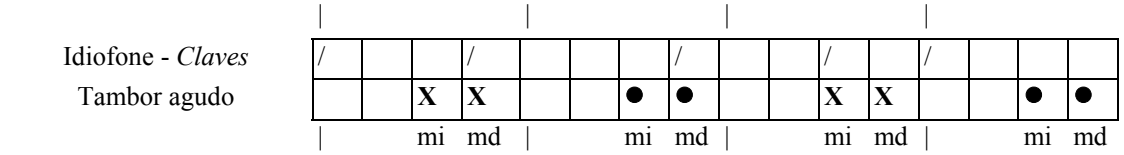


[QUADRO 3]

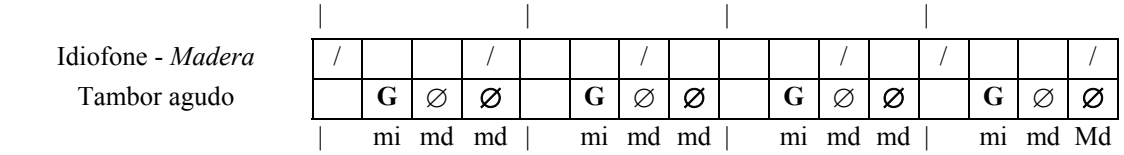
Estrutura de linhas de tempo na África Ocidental
(JONES, 1959; CHERNOFF, 1979; DAUER, 1983)



Estrutura de linhas de tempo na *conga* afro-cubana (MAULEÓN, 1993; OLIVERO, 1991)



Estrutura de linhas de tempo no *candombe* afro-uruguaio (FERREIRA, 1997)



[QUADRO 4]

Estrutura de linhas de tempo na *conga* afro-cubana (MAULEÓN, 1993)

Idiofone – *Claves*	/			/				/			/		/			
Tambor agudo			**X**	**X**			●	●			**X**	**X**			●	●
Tambor grave	+			∅			O		+				+			

Estrutura de linhas de tempo no *candombe* afro-uruguaio (FERREIRA, 1997)

Idiofone - *Madera*	/			/			/				/		/			/
Tambor agudo		**G**	∅	∅		**G**	∅	∅		**G**	∅	∅		**G**	∅	∅
Tambor grave	⊕			∅		O			⊕			∅	⊕		+	

O INVENTÁRIO NACIONAL DE REFERÊNCIAS CULTURAIS DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO ARTÍSTICO NACIONAL – IPHAN: DESAFIOS DO REGISTRO PATRIMONIAL DE EXPRESSÕES MUSICAIS COMO BENS CULTURAIS DE NATUREZA IMATERIAL

Edilberto José de Macedo Fonseca
dil.fonseca@terra.com.br

Resumo: Com o Decreto n.º 3.551 de 4 de agosto de 2000, o Estado brasileiro deu um importante passo no reconhecimento dos chamados bens culturais de natureza imaterial, que, para além daqueles de natureza material, contempla identidades, memórias, contextos, práticas imemoriais, saberes e formas de conhecimento expressas em práticas sociais de diversas comunidades. O registro patrimonial desses bens culturais passa pela implementação por parte do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, juntamente com as comunidades envolvidas, do Inventário Nacional de Referências Culturais-INRC elaborado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN. Partindo de pesquisas de formas de expressão mais estreitamente ligadas a fazeres musicais específicos, esta comunicação abordará alguns aspectos, características e problemas envolvidos nessa atual iniciativa governamental de requerer o pedido de registro patrimonial de bens culturais de natureza imaterial. O objetivo é não só abordar os limites de aplicabilidade do INRC como ferramenta para uma pesquisa etnomusicológica de folguedos populares, entendendo que papel ele cumpre hoje no registro da diversidade cultural brasileira tanto em sua face material como imaterial, mas também discutir as possíveis conseqüências dessa iniciativa para os agentes culturais envolvidos. O INRC traz uma nova perspectiva de relação entre o poder público e as várias comunidades, agentes culturais e grupos representantes das várias manifestações e formas de expressão da cultura brasileira, na medida em que tenta articular os fatores socioculturais que configuram o ambiente de produção, realização e perpetuação dessas expressões, colocando seus agentes como os mais legítimos intérpretes da realidade pesquisada.

O Brasil vive hoje um momento especialmente interessante no que se refere à política de proteção patrimonial de seus bens culturais. Desde o começo do século XX, os bens culturais de natureza material, chamados de *pedra e cal*, tiveram, por parte do poder público, especial atenção dentro das políticas de salvaguarda de patrimônio. Somente edificações, monumentos, espaços e marcos históricos eram contemplados por tais políticas ocupando as demandas das ações de preservação.

A Constituição de 1988 veio trazer uma mudança paradigmática ao considerar, para fins de preservação, não só os bens materiais mas também a figura dos bens culturais de natureza *imaterial*. Essa nova perspectiva adotada ampliou enormemente o espectro de atuação do Estado e levou a um ajuste de suas ações no intuito de cumprir tal preceito constitucional. Passou a ser necessário adotar novas metodologias, procedimentos e

abordagens que dessem conta da enorme diversidade cultural que a figura dos bens de natureza *imaterial* vinha propor. Era preciso, agora, abarcar também expressões, ofícios, lugares, celebrações e saberes relacionados diretamente à memória, a contextos específicos e a identidades culturais expressas em práticas culturais das mais variadas comunidades e grupos sociais.

Na agenda internacional desde as últimas décadas do século XX, essa nova diretriz veio ao encontro da postura adotada pela UNESCO em sua 25ª Reunião da Conferência Geral. Nessa reunião foi formulado um documento chamado "Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular". Nele, a cultura popular e tradicional foi definida como,

> o conjunto de criações de uma comunidade cultural fundadas na tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem a expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; seus padrões e valores são transmitidos oralmente, por imitação ou outro meios. Suas formas compreendem entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes (PATRIMÔNIO IMATERIAL, 2003, p. 120).

Surgia, então, a idéia de que o mapeamento da diversidade cultural de determinada nação deveria ser feito a partir de inventários que servissem como instrumentos de identificação dessa pluralidade. A cultura de massa, industrializada, é vista como um dos fatores de influência nas transformações dessas tradições, sendo, portanto, necessárias ações afirmativas no sentido de salvaguardá–las. Ações de documentação, registro e acesso aos dados produzidos por esses inventários seriam, aliadas a programas de apoio aos agentes culturais nelas envolvidas, formas de garantir a preservação desses bens culturais de natureza imaterial. A idéia era que através da difusão desses bens culturais fosse possível uma maior sensibilização da população no sentido de conhecer importantes traços formadores de sua própria identidade cultural.

Assim, segundo o decreto nº 3.551 de 4 de agosto de 2000, fica instituído que os registros patrimoniais deverão ser conduzidos pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, em quatro livros que são instituídos: O Livro dos Saberes, onde serão registrados "conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades"; o Livro de Celebrações, que incluirá "os rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social"; o Livro de Formas de Expressão, onde estarão contempladas as "manifestações literárias, musicais, plásticas, cênicas e lúdicas"; e o Livro dos Lugares, onde "serão inscritos mercados, feiras, santuários, praças, e demais espaços onde se encontram e reproduzem práticas culturais coletivas" (BRASIL, 2003, p. 146). Segundo o decreto, existe ainda a

possibilidade da abertura de novos livros caso algum bem cultural observado não se encaixe nos já existentes.

Iniciado em outubro de 2001, o projeto *Celebrações e Saberes da Cultura Popular,* patrocinado pelo Ministério da Cultura e conduzido pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular-CNFCP[1], foi a primeira iniciativa no sentido de testar o Inventário Nacional de Referências Culturais-INRC, metodologia recém-criada pelo IPHAN com o intuito de embasar os pedidos de registro de bens culturais de natureza imaterial. Assim, o contexto de análise dessa comunicação situa-se dentro da perspectiva de uma atuação política específica junto às comunidades pesquisadas.

A seleção dos bens culturais a serem inventariados, embora arbitrária, ancorou-se na bagagem institucional acumulada pelo CNFCP em seus quase cinqüenta anos de experiência institucional de pesquisa sobre a cultura popular brasileira. Partindo dessa experiência, foram definidas as seguintes linhas de atuação (VIANNA, 2001, p. 9):

- As diferentes celebrações relacionadas ao complexo do boi;
- Os diferentes modos de fazer relacionados ao artesanato em *barro*;
- As diferentes formas de expressão e modos de fazer relacionados à musicalidade das *violas* e *percussões*;
- Os diferentes modos de fazer relacionados aos sistemas culinários a partir dos elementos *mandioca* e *feijão*.

O INRC pretende ter o alcance de uma ampla etnografia com a finalidade de "resgatar, identificar e incorporar, nas políticas de patrimônio, os múltiplos sentidos que a vida social constrói em torno e a propósito das estruturas de pedra e cal e da paisagem natural"(Arantes, 2000: 23). Assim, é preciso perceber que a delimitação dos "bens culturais" a serem preservados se dá segundo planos de negociação de poder – históricos, políticos, estéticos, éticos, entre outros – que se interpõem no processo de mapeamento.

Busco analisar aqui não só a aplicação do INRC como instrumento técnico, mas alguns aspectos envolvidos na execução dessa nova política pública de preservação, focando o âmbito das manifestações culturais mais intimamente ligadas a saberes e fazeres musicais específicos, como o inventário do *jongo* no Sudeste, da *viola-de-cocho* no Centro Oeste e do *bumba-meu-boi* no Norte.

---

[1] O Centro tem origem junto à Comissão Nacional de Folclore, surgida em 1947, dentro do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC, do Ministério das Relações Exteriores. Posteriormente torna-se Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958) dentro do MEC. Incorporada à FUNARTE, em 1980, passa a Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, torna-se Coordenação de Folclore e Cultura Popular e depois, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

Aplicando o INRC

Definido "o universo a ser inventariado, é necessário o preenchimento dos seguintes formulários": (ARANTES, 2000, p. 44) Ficha de *Identificação de Sítio*; de *Identificação de Localidades* e Ficha de *Campo*, além dos anexos de *Bibliografia*, *Registros Audiovisuais*, *Bens Culturais Inventariados* e *Contatos*. Para cada situação é possível propor adaptações e ajustes técnicos no inventário a fim de que este possa responder às circunstâncias encontradas em campo. Para cada inventário, itens foram suprimidos, acrescentados e ignorados, além de alterados em sua ordem.

No contexto cultural das "brincadeiras" do bumba-meu-boi[2] do Maranhão, Luciana Carvalho e Gustavo Pacheco, inventariantes que atuavam pelo CNFCP, se defrontaram com o problema de trabalhar com os conceitos de *Localidades* e também com uma delimitação mais clara do chamado *"bem cultural"*.

> A pergunta que se impôs desde o primeiro momento e que nos parece igualmente crucial para qualquer definição de políticas de preservação, o registro entre elas, é : de que "boi" e de que *bem* estamos falando? Decidir essa questão - qual 'unidade concreta' se quer apreender - é um ponto chave do inventário (CARVALHO et al, 2004, p. 26).

Frente às inúmeras variantes do bumba-meu-boi no Maranhão, os percursos que seriam adotados na aplicação do inventário poderiam fazer com que os resultados obtidos tivessem perfis bastante diversos. No caso do Maranhão, a opção foi, "como primeiro passo, registrar o maior número possível de *bens*, neste caso identificados aos grupos de bumba-meu-boi, na maior extensão geográfica possível" (CARVALHO *et al*, 2004, p. 26). Embora seguindo as categorizações nativas que associam os diversos sotaques a nomes de lugares (*da Ilha ou de matraca, de orquestra, de zabumba, de costa-de-mão ou Cururupu, da Baixada ou Pindaré*), viu-se que muitas vezes essa classificação não correspondia de maneira uniforme a uma região geográfica específica. Já outras vezes, a inclusão de determinado grupo num sotaque específico gerava desconforto ou nem se constituía uma questão relevante para alguns deles. Apesar dos grupos operarem com as categorias geográfica e de sotaque (entre outras), foi preciso sempre relativizá-las na aplicação do inventário.

No jongo, forma de expressão ligada a comunidades afro-descendentes, essa delimitação foi igualmente problemática. Evidentemente surgiram problemas quanto à própria

---

[2] "As brincadeiras de boi estão entre as manifestações culturais populares mais difundidas em todo o Brasil, recebendo formas, designações e características peculiares segundo a região de ocorrência (CASCUDO, 2000; CAVALCANTI, 2000). De maneira geral, envolvem diversas modalidades de jogo, lazer, diversão e drama em festejos que reúnem para cantar, tocar e dançar, em volta de uma carcaça de boi bailante, conjuntos de homens e mulheres que se tratam por brincantes" (INRC-BOI, 2004, p. 4).

identificação por parte dos praticantes de um grande número de danças a serem incluídas num mesmo inventário. Elizabeth Travassos, pesquisadora consultora do inventário, mostra que a magia expressa por meio de práticas verbo-musicais caracteriza, tradicionalmente as danças do jongo, do caxambu e dos batuques. Mesmo classificadas como pertencentes "à família do samba" e aparentando formas de expressão presentes em várias regiões do país, particularidades como essa fundamentaram "a decisão de limitar o inventário ao Sudeste. Mesmo que em alguns locais o saber antigo ligado à magia da palavra cantada seja apenas uma lembrança" (TRAVASSOS, 2004, p. 56).

Talvez o inventário em que o "bem" se mostrou mais claramente delimitado foi o da viola-de-cocho, do qual participei. Isso porque nesse inventário a aplicação da metodologia privilegiou o ofício e modo de fazer o instrumento, registrando seu processo de confecção artesanal. A viola-de-cocho tem na celebração do cururu e nas danças do siriri e de São Gonçalo, suas tradicionais formas de expressão. Assim, nesse contexto, sua delimitação como "bem cultural" deveria necessariamente incluir a reflexão sobre os usos e funções que assume em práticas tão diversas. Porém, o foco saiu do contexto de ocorrência para se materializar no fazer artesanal. Além disso, recentes modificações no formato tradicional do corpo das violas-de-cocho, e uma tentativa particular de pedido de patente junto ao INPI[3], justificavam a necessidade do registro patrimonial do instrumento em seu formato tradicional.

No entanto, a pergunta permanece: que grupos representantes dessas manifestações e de que maneira devem ser incluídos num inventário de forma que este seja suficientemente ilustrativo a ponto de demonstrar a pertinência de um pedido de registro patrimonial? "Como auferir a importância de um grupo?" (CARVALHO et al, 2004, p. 27).

Parece que a melhor alternativa foi deixar que decisões sobre o caminho a seguir fossem dadas pelos próprios pesquisados, segundo categorias e representações nativas. A meu ver, um dos grandes méritos do INRC é delegar aos próprios agentes culturais a decisão do que deve ou não ser registrado. Historicamente no Brasil essa decisão sempre esteve atrelada a finalidades politicamente circunscritas, como no período modernista que definiu políticas de salvaguarda direcionadas para um projeto de construção nacionalista. Embora ainda não possamos avaliar a dimensão histórica de todo esse processo, ele abre mais espaços para que se possa ouvir a voz dos inventariados.

Se não há dúvida que a base de dados produzida até agora pelos inventários é bastante ampla e fornece subsídios importantes para futuros aprofundamentos, é certo também que em muitos casos ele pode conduzir a visões parciais da realidade segundo a ótica

[3] Pedido nº819133485 - 07/02/1996 - REINPI-MT.

esquemática da metodologia de pesquisa. Esquematizações e compartimentalizações prévias podem nos levar a tentativas de enquadramento da realidade dentro da "camisa-de-força" proposta pelo método. Cabe ao pesquisador evitar tais distorções.

Discutindo a implementação do inventário em comunidades jongueiras, Travassos diz que,

> as equipes que trabalham na descrição dos jongos procuram detalhar a estruturação musical de alguns deles, bem como registrar seus repertórios de tambores e cânticos. Dada a variedade de realizações da forma de expressão aparentadas, o registro deve ser flexível o bastante para comportar os 'estilos' dos diversos grupos, suas maneiras particulares de realizar uma forma, tal como as 'falas' de uma 'língua' comum (TRAVASSOS, 2004, p. 61).

Em termos dos resultados obtidos é possível ver que o espectro e a dinâmica das manifestações pesquisadas se apresentam sempre como um desafio à tentativa de apreensão produzida pelo corte sincrônico gerado pela aplicação do inventário.

Ações de continuidade são indicadas como desdobramento da base de dados produzida pelo INRC (ARANTES, 2000, p. 24):

1. Como recorte histórico da situação de determinado bem cultural, a atualização periódica dos dados torna-se necessária para que sua integridade possa estar sendo sempre acompanhada.
2. É importante, também, a participação da população local no processo de pesquisa e de reelaboração do inventário, a fim de adaptá-lo à situação - ou novas situações – apresentadas pelo "bem" pesquisado e por seus agentes culturais.
3. É fundamental que se crie, a partir de uma reflexividade gerada pela pesquisa, uma responsabilidade social e institucional por parte do Estado que permita a formulação de políticas públicas de fomento, preservação e difusão dos bens culturais.
4. Finalmente, torna-se imperativa a criação de mecanismos de salvaguarda do direito à propriedade intelectual através do reconhecimento público e oficial desses bens inventariados.

Partindo desse contexto, gostaria de fazer uma reflexão sobre um aspecto dos dados gerados pelo inventário e que me parece particularmente concernente às três expressões culturais citadas.

Transformações do patrimônio imaterial

Uma análise desses inventários nos permitiu ver diferenças com relação à dinâmica de auto-organização de seus grupos e comunidades representativas, e também sua relação com a indústria cultural.

Só a cidade de São Luís do Maranhão tem hoje "cerca de 200 grupos de bumba-boi cadastrados pelas fundações municipal e estadual de cultura", sendo todos "dotados de personalidade jurídica" (CARVALHO, 2004, p. 86) e com ampla participação em organizações que podem representá-los junto a instâncias do poder público e da sociedade. A brincadeira de boi é muito difundida pelo estado contando, desde a década de 70, com a participação do poder público na promoção dos *arraiais*[4]. Segundo a pesquisadora maranhense Maria do Socorro Araújo, "o boi está em pleno revigoramento e continua crescendo, sendo uma das grandes festas motivadoras da cultura popular maranhense (SOCORRO ARAÚJO, 1996).

Já o jongo parece estar ainda iniciando uma trajetória que há algum tempo vem sendo observada junto aos bois. Exemplo disso são as organizações Grupo Cultural Jongo da Serrinha (Rio de Janeiro), a Associação Cachuêra! (São Paulo) e a Rede de Memória do Jongo (Sudeste). Em 1996, foi criado o Encontro de Jongueiros[5], com a finalidade de "estreitar os laços de solidariedade entre as comunidades e demais interessados em participar do trabalho coletivo de preservação ativa da memória do jongo e apoiar as lutas por melhores condições de vida dos territórios jongueiros (BOLETIM DO VIII ENCONTRO DE JONGUEIROS, 2003, p. 10)". No caso do jongo, Elizabeth Travassos afirma que esse processo se insere num quadro mais amplo de afirmação de identidade cultural.

> Está em curso um processo de mobilização e organização que traduz a consciência da posse de um bem simbólico. A constituição de grupos que se comprometem com apresentações públicas, a eleição de nomes e uniformes que os identifiquem, a freqüência aos Encontros – tudo isso aponta para a constituição da identidade de "comunidade jongueira". É essa entidade nova, constituída a partir da multiplicação de mediações com outros setores sociais, que habilita os jongueiros e batuqueiros a uma interlocução em novas bases com representantes do poder público (TRAVASSOS, 2004, p. 59)

---

[4] [...] Os arraiais tornam-se ponto de encontro de grande parte da população das cidades maranhenses no período junino. A responsabilidade pela organização e programação nos arraiais, geralmente, é das prefeituras locais e/ou do Governo do Estado, havendo eventualmente a participação de empresas privadas em sua manutenção."(INRC-Boi, 2004)

[5] Atualmente, participam do Encontro as comunidades da Serrinha, Valença, Pinheiral, Santo Antonio de Pádua, Miracema, Angra dos Reis, Guaratinguetá e Barra do Piraí (INRC-JONGO, 2004).

Prática restrita até a alguns anos atrás a grupos remanescentes de escravos, somente há algum tempo é que o jongo começou a mobilizar mais amplamente entidades, governos e instituições em torno de si. Atualmente encontra-se em franco processo de transformação em direção ao "espetáculo secularizado e aberto" (TRAVASSOS, 2004, p. 58) graças, principalmente, à iniciativa de Mestre Darcy Monteiro[6]. Hoje se reveste da "aura de uma dança *cult*, apreciada sobretudo por estudantes universitários e músicos profissionais" (TRAVASSOS, 2004, p. 60). Inseridos num mercado cultural mais amplo, certos bens simbólicos tradicionais sofrem uma ressignificação ao se tornarem mais difundidos entre um público leigo. O músico e pesquisador Paulo Dias diz que antigamente, "nos tempos da demanda, os jongueiros davam *cachuera* a cada dois minutos, parando os tambores e a dança para responder ao desafiante, no afã de encarniçada disputa por primazia. Assim, aqueles participantes que desejavam apenas dançar saíam prejudicados pelas constantes interrupções" (Boletim do VIII Encontro de Jongueiros, 2003: 6).

Ao tratar dessas atuais mudanças simbólicas impostas às *performances* tradicionais em função do relacionamento e das necessidades colocadas pela lógica do entretenimento, José Jorge de Carvalho escreve que,

> Os rituais tradicionais sofrem uma redução semiológica e semântica no momento em que são transformados em espetáculos comerciais [...]. É o tempo espesso, aberto e vivo do sagrado que morre [...]. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do capitalismo contemporâneo (CARVALHO, 2004, p. 71).

Carlos de Lima, presidente da Comissão Maranhense de Folclore, parece confirmar essa idéia ao criticar a apropriação feita pela indústria cultural dos autos e matanças de bois.

> o auto foi definitivamente banido de tais apresentações. É longo, cansativo e só interessa aos estudiosos do folclore, da antropologia, alegam. Ora, qualquer assunto é desinteressante para o espectador alienado, mas admitamos que a representação completa, que antigamente demorava horas, tornou-se inexeqüível nos tempos atuais em que não se tem tempo para nada. (LIMA, 2002)

O depoimento de Marcelino Azevedo, dono do boi de Guimarães exemplifica essa tendência:

> Eu fui exigido de fazer este ano, a matança. Eu fui chamado pra São Luís pra Fundação de Cultura, a FUNC, do prefeito. Eles me disseram 'Marcelino, o

[6] "As pesquisas acadêmicas, a documentação sistemática e a mobilização comunitária, por meio de projetos culturais e educativos, aliam-se desde o final dos anos 1980 para uma nova vida do jongo, em que ele assume várias funções e significações novas: continua sendo dança e festa comunitária, mas é também espetáculo profissional, tradição afro-brasileira a ser preservada, recurso cultural para ações visando a educação de crianças e jovens etc."(INRC-JONGO, 2004)

> auto, você vai receber R$1.200,00. Sem auto, você vai receber só R$1.000,00. Eu achei mais interessante eu receber R$1.000,00 sem o auto do que R$1.200,00 com o auto. Porque o auto da brincadeira é difícil pra gente fazer. Eles que acham que só R$200,00 dá pra cobrir esse tempão que a gente gasta. 2 horas pra fazer o auto na brincadeira. Então, se eles me dão R$1.000,00 pra fazer uma hora, até 45 minutos, eu vou fazer 2 horas de brincadeira com o auto? É tempo que eu já tô em outro arraial, ganhar outros R$1.000,00. Eu não fiz nenhuma, eu fiz só sem auto [...] Eles têm que oferecer mais dinheiro pelo auto da brincadeira. Assim, fica passageiro, todo mundo sabe fazer, o povo não tá exigindo pra fazer. Eu não faço também (INRC-BOI, 2004).

As transformações pelas quais vêm passando o cururu e siriri, formas de expressão onde há a ocorrência da viola-de-cocho, são distintas entre si e parecem estar mais ligadas àquelas enfrentadas pela própria sociedade dos estados do Mato-Grosso e Mato-Grosso do Sul. Seu João Gonçalo, 68 anos, cururueiro de Livramento, ao ser indagado como via o futuro do cururu, mostra a descrença que hoje permeia o discurso da maioria dos festeiros.

> Eu vou dizer pra você que quando iniciou a aprendizagem em comércio, que o povo, os pais de famílias, saiu do sítio e veio pra o comércio, acabou tudo. Pessoas que aprendem o cururu, não aprendem mais. Por quê? Não vai deixar de ir no baile, o toque lá do instrumento, é violão, é sanfona, 'cê não vai deixar de dançar, né?, pra vir aprender cururu. Mas lá no sítio eles aprendem, porque não tem outro divertimento. Os pais tão cantando, eles aprendem. Eu imagino quando tinha meu pai vivo, eu ajudava ele a cantar, porque eu aprendi com ele, a fazer também a moda, a moda de cururu. Hoje os meninos só aprendem a divertir e outros cantam. Aqueles mais antigos fazem uma toada bonita, lá eles aprendem e cantam. Porque não é capaz de fazer. Não tem inclinação. Porque o cururu tem que ter inclinação. Todas coisas tem que ter inclinação. Não é mesmo? (INRC-VIOLA-DE-COCHO, 2004).

Segundo os festeiros, embora presente, o apoio do poder público às festas dos santos onde tem lugar o cururu é ainda muito pequeno e esparso. Todos afirmam que esse envolvimento não foi suficiente para mobilizar o interesse da população.

Na edição de 06/07/2004 da Tribuna do Mato Grosso, "a diretora do Instituto Luiz de Albuquerque - ILA, Heloisa Urt, que representa o Governo, acredita que 'o apoio do governo está incentivando a reorganização das festas nas casas, cujo ritual inclui o levantamento do mastro e novena. [...] Segundo ela, o São João começa a atrair os jovens, o que é fundamental para preservar a tradição" (URT, 2004).

Já a dança do siriri, por não possuir o caráter religioso do cururu, é mais difundida entre os jovens sendo possível encontrar inúmeros grupos organizados em escolas, entidades culturais e folclóricas. São periodicamente convidados a fazer apresentações em datas comemorativas, sendo obrigados porém a procurar apoio institucional para poderem manter suas atividades. No município de Nobres, o grupo Alegria, da Associação Centro de

Tradições de Cururu e Siriri – ACTN está com a sede à venda, sem condições de prosseguir com suas atividades.

Assim, enquanto o boi já é uma consagrada manifestação tradicional e popular do Maranhão, o jongo começa a admitir uma nova dinâmica de relações entre seus membros e os apreciadores de modo geral conquistando um novo público. Já o cururu parece conservar uma forma de representação, a do auto de caráter religioso, que não encontra eco nas novas gerações.

Dentro desse quadro, uma das questões é a da equação estabelecida entre preservação e mercado. No caso do Brasil, se as ações de fomento ao patrimônio cultural brasileiro foram primeiramente uma preocupação do poder público, hoje é comum que as comunidades, indivíduos e agentes culturais busquem formas de associação e cooperativismo a fim de tentarem formatar produtos para um mercado cultural cada vez mais competitivo, voraz e desregulamentado. Atualmente é grande a demanda por produtos ligados ao que se convencionou chamar de "música de raiz", justamente aquelas expressões ligadas a saberes e fazeres culturais tradicionais e populares. Essa demanda configura hoje um forte e cobiçado segmento do mercado cultural, e esses grupos têm a percepção do alto valor que possui tal categoria.

É no espaço deixado pelo poder público, com sua tradicional ineficiência em gerar uma política pública de fomento à cultura, que se articula a auto-gestão desses grupos. Assim, essa ineficiência acaba por produzir mudanças significativas nessas tradições ao empurrá-las a novas relações com a inflexibilidade das condições impostas pelo mercado cultural.

Letícia Vianna, coordenadora do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular, fala dessa relação,

> O inventário, desvinculado de políticas pragmáticas de inclusão e valorização humana, pouco interessa, mobiliza ou compromete os segmentos, instituições e pessoas envolvidas na produção e proteção dos bens culturais. [...] Essa questão da inserção e relação dos bens culturais no mercado merece muita cautela e reflexão em várias direções: desde a agregação de valor cultural e construção de significados para os segmentos sociais até a ética de apropriação, comercialização e geração de renda; as questões pontuais relativas à propriedade intelectual, marcas e patentes, e os direitos culturais difusos... Não é nada animador, mas é preciso um preparo maior, por parte do estado, para enfrentar questões dessa natureza, que cada vez mais se colocam relevantes (VIANNA, 2004, p. 19).

Um dos desafios postos para essa nova onda de preservação patrimonial é o da criação de instrumentos legais para a implementação de políticas de fomento, difusão e preservação de bens de natureza imaterial. É preciso gerar mecanismos e formas de atuação que, em cada contexto, criem condições para que determinado "bem cultural" não necessite

estar inserido na lógica da economia de mercado para poder simbolicamente se perpetuar, ser valorizado e traduzir memória e identidade cultural.

Referências bibliográficas

ARANTES, Antônio Augusto. *Inventário nacional de referências culturais*: manual de aplicação. Brasília: Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural, 2000.

BOLETIM DO VIII ENCONTRO DE JONGUEIROS. Cachuêra!. Guaratinguetá, 2003.
BRASIL. *Constituição da República Federativa do Brasil.* 14. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

CARVALHO, Luciana; Pacheco, Gustavo. Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais. In *Série Encontros e Estudos* nº 5. Rio de Janeiro: Funarte/Iphan/CNFCP, 25-34, 2004.

INRC – Inventário Nacional de Referencias Culturais/Boi Bumbá. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro/IPHAN, 2003.

INRC – Inventário Nacional de Referencias Culturais/Jongo. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro/IPHAN, 2003.

INRC – Inventário Nacional de Referencias Culturais/Viola-de-Cocho. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Rio de Janeiro/IPHAN, 2003.

LIMA, Carlos de. Agosto/2001. *Os Bois entre Aspas*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore – n. 20. Brasil, 2002. Disponível em: http://cmfolclore.sites.uol.com.br/bol20.htm, Consulta: 09/2004.

PATRIMÔNIO IMATERIAL. *O Registro do Patrimônio Imaterial*: dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo e Trabalho Patrimônio Imaterial. 2. ed., Brasília: MinC/IPHAN, 2003, p. 120.

SOCORRO ARAÚJO, Maria do. *"Vivo vivendo! forte e crescendo! vivo o bumba-meu-boi do maranhão"*. Boletim da Comissão Maranhense de Folclore – n. 6. Brasil, 1996. Disponível em: http://cmfolclore.sites.uol.com.br/bol06.htm#vivo, Consulta: 09/2004.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Contribuição ao Inventário do Jongo*. In: *Série Encontros e Estudos* n. 5. Rio de Janeiro: Funarte/Iphan/CNFCP, p. 55-63, 2004.

URT, Heloisa. 2004. Descida dos andores e banho do Santo encerram festa em Corumbá. *Viva Corumbá:* Prefeitura de Corumbá, junho/2004. Disponível em: http://www.corumba.ms.gov.br/sec.htm?ver=noticias&id=676, Consulta: 09/2004.

VIANNA, Letícia. *Dinâmica e Preservação das Culturas Populares*: experiências de Políticas no Brasil. In Revista Tempo Brasileiro, ed. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro: n. 147, out-dez, p. 93-100, 2001.

_____. *Patrimônio Imaterial*: legislação e inventários culturais. *A experiência do Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular*. In Série Encontros e Estudos n. 5. Rio de Janeiro: Funarte/Iphan/CNFCP, p. 19-24, 2004.

O 'POVO DA NOITE' – A 'CENA' HOUSE E ELECTRO CARIOCA: UM DEBATE SOBRE MÚSICA E SEXUALIDADE

Débora Baldelli
deborabaldelli@ufrj.br
musicacriativa@hotmail.com

Resumo: A proposta deste paper é apresentar parte do trabalho de campo que está sendo realizado para minha dissertação de mestrado, onde objetivo debater o papel dos gêneros House e Electro, parte do 'underground' da música eletrônica, como centrais para a formação de um circuito específico de festas, onde estes aparecem como representativos na formação da sociabilidade de um público 'moderno' e/ ou 'gay' carioca. O trabalho de campo, ainda em fase de realização, consiste em observação participante em festas 'eleitas' como parte deste circuito de sociabilidade e, da elaboração de um diário de campo, assim como entrevistas e conversas informais com 'Djs' que focalizam nos gêneros House e Electro e seu público freqüentador no Rio de Janeiro. A Internet também se apresenta como um 'campo' válido para informações sobre festas e a realização de contatos com freqüentadores e Djs através de sites, blogs, fotologs e programas para conversa *online* como o 'Messenger' (ou MSN). A música neste paper é tratada como elemento central para a formação e articulação de grupos identitários e, vista como permeadora também, de ações e relações em âmbitos 'extra-musicais'. A música eletrônica tendo como 'mito de origem' uma forte associação com 'movimentos gays e lésbicos' e sendo, no caso do Rio de Janeiro, um gênero musical representativo dos espaços de sociabilidades 'GLS', permite contribuir para debates acerca de possíveis articulações entre música e sexualidade, considerando tanto a audiência, quanto os espaços específicos como criadores (mesmo que momentaneamente) de uma identificação permeada pela música.

Introdução:

Tenho como objetivo apresentar parte do trabalho de campo que está sendo realizado para minha dissertação de mestrado, onde proponho, em um dos capítulos, debater o papel dos gêneros House e Electro, parte do 'underground[1]' da música eletrônica, como centrais para a formação de um circuito específico de festas, onde estes aparecem como representativos na formação da sociabilidade de um público 'moderno' e/ou 'gay' carioca.

[1] A categoria *underground (oposta ao mainstream)* não é exclusiva da música eletrônica, sendo também encontrada no rock e em diversos gêneros musicais. Segundo Bacal (2003), no Brasil, convencionou-se englobar sob o título de música eletrônica gêneros (eletrônicos) que surgiram do *underground* como o *house*, o *techno*, o *drum'n'bass*, o *electro*, e suas variações. A "música eletrônica underground" é construída como categoria de oposição ao que é chamado de "*dance"*, que seria a música (eletrônica) "*mainstream"* ou "mais comercial", tocada para um grande público, e que "circulam" pelos grandes meios de comunicação. Para a autora, "a idéia do *underground* é uma categoria bastante vaga. Atualmente as relações entre o *underground* e o *mainstream* são muito tênues, pois os meios de comunicação de massas e o mercado de consumo vão criando "interpretações" do *underground* para depois comercializá-lo" (2003, p. 11).

O trabalho de campo realizado até o momento consistiu em observação participante em festas 'eleitas' como parte deste circuito de sociabilidade e, da elaboração de um diário de campo, assim como entrevistas e conversas informais com 'Djs' que focalizam nos gêneros House e Electro e seu público freqüentador no Rio de Janeiro. A Internet também se apresentou como um 'campo' válido para informações sobre festas e a realização de contatos com freqüentadores e Djs através de sites, blogs, fotologs e programas para conversa online como o 'Messenger' (ou MSN).

O campo:

O caminho tomado por uma pesquisa é constantemente permeado pelas circunstâncias e situações proporcionadas pelos contatos e conversas realizadas quando se entra no campo. Foi em uma dessas conversas que surgiu a idéia inicial de recorte do tema escolhido.

O universo da música eletrônica é muito amplo e poderia dizer até muito distinto em diversos aspectos, portanto um recorte do próprio gênero da música eletrônica, que no Rio de Janeiro tem como destaque o House, o Electro, o Drum n' Bass, o Trance e o Hip Hop, que atingem a públicos bastante distintos, para citar somente alguns, se mostrou necessário.

Após várias investidas no campo, comecei a achar curioso o fato das boates indicadas como sendo "as melhores" de música eletrônica terem um perfil "moderninho" e/ ou GLS[2], assim como os gêneros House e Electro serem apontados como os favoritos por esse público com quem eu estava dialogando - em sua maioria jovens de classe média, moradores da Zona Sul e vistos como "conhecedores do underground da música eletrônica". Apesar desta identificação ser muito clara para aqueles que fazem parte deste circuito de festas, assim como para mim mesma atualmente, isto não era nítido desta forma no início da pesquisa.

A Jogação:

Um termo que se mostrou presente no discurso deste público que estava me propondo a pesquisar foi "jogação". Sempre dito com bastante entusiasmo ou num tom debochado, a pergunta era sempre: "E aí? Jogação hoje?" ou então "Vai se jogar hoje?".

---

[2] GLS é a sigla que designa um público composto por gays, bissexuais, lésbicas e/ ou simpatizantes. Atualmente a sigla utilizada oficialmente é GLBT (Gays, Lésbicas, Bissexuais e Transgêneros), mas esta sigla não é utilizada no discurso dos informantes quando referem-se à sua sociabilidade.

O ‘se jogar’ seria uma predisposição para se divertir, seria a entrega do corpo à dança ao som da música eletrônica, a possibilidade de interação com outros que a ‘noite’ pode oferecer e dos muitos artifícios do ‘jogo de paquerar’.

Foi por causa deste termo que surgiu a primeira oportunidade de entrevistar um DJ desta ‘cena eletrônica’. Uma festa com o nome de “Se joga” organizada numa boate que não fazia parte do ‘circuito Moderno e GLS’, passou a chamar a atenção deste público e com uma programação sempre com fortes nomes desta ‘cena’. A festa teve poucas edições, pois existia um problema entre o público e os funcionários do local, já que estes se sentiam constrangidos com duas pessoas do mesmo sexo se beijando, realizando abordagens rudes no público.

Foi este primeiro DJ entrevistado que também me apresentou o termo “povo da noite”, significado este somente esclarecido para mim depois de um longo período de trabalho de campo onde eu passei a me sentir parte do “povo da noite”. Para este DJ “povo da noite” é:

> essa mistura de todo mundo, você vê um povo que trabalha, sai muito na noite, que sai há muito tempo, acaba meio que, você conhece um monte de gente que ta sempre na noite. Que o contrário de São Paulo, que todo mundo é da noite porque não tem nada pra fazer na cidade (risos)”.

Então o “povo da noite” carioca seria um grupo de jovens “antenados” que aderem a um mesmo circuito de boates e DJs específicos de House e Electro. Para estar ‘antenado’ basta estar inserido em um dos meios de divulgação virtual, seja através de amigos de fotolog, de sites especializados como o Cena Carioca, ou listas de e-mails e mensagens através do Orkut[3] (comunidade virtual). O ‘povo da noite’ se encontra sempre no local onde todos estes sinalizadores apontam como sendo a melhor noite de House e/ou Electro do dia. Neste local você encontrará amigos que não foi necessário nem ao menos entrar em contato para saber se estariam presentes, pois a resposta seria positiva, ou encontrar com pessoas que você conhece da noite, conversa, dança, mas muitas vezes não sabe nem o nome, mas o rosto é familiar pelo excesso de convívio nos mesmas boas ‘baladas’. Enfim, quem faz parte do ‘povo da noite’ pode permitir-se a ir a uma balada sozinho na certeza de que as pessoas no mesmo grupo estarão no local.

[3] http://www.orkut.com O Orkut é uma comunidade virtual fechada. Para participar desta comunidade a pessoa deve ser convidada por algum amigo ou conhecido. As informações da comunidade estão disponíveis somente para aqueles que fazem parte dela.

Cena gay X Cena eletrônica carioca:

A "cena gay" e uma certa "cena eletrônica carioca" aparecem entrelaçadas, na literatura que trata do tema, desde a década de 1980. Os DJs precursores da música eletrônica chamada de *underground* eram, em alguns casos, os mesmos que trabalhavam em boates da 'cena gay' ou boates que tinham um público majoritariamente gay, mesmo não reconhecido como tal. O Dj José Roberto Mahr por exemplo, ex-comissário de bordo, sempre trazia discos de fora e foi um dos principais divulgadores de 'novas tendências' musicais, que era também o nome de seu programa na rádio Estácio FM (posteriormente chamada de Fluminense FM). O programa "Novas tendências" é apontado por Palomino (1999) como pioneiro e responsável pela formação de uma cena eletrônica no Rio de Janeiro. Mahr tocou na boate Papagaio em Copacabana (conhecida como "Papagay"), assim como também no Crespúsculo de Cubatão e na Kitschnett, estas duas últimas sendo apontadas como precursoras de uma cena *underground* e "moderna" do Rio de Janeiro.

O Crepúsculo de Cubatão existiu entre 1984 e 1988 e foi apontado por Palomino (1999) como "a mais marcante experiência da vida noturna underground da cidade". Para entrar na boate não bastava estar disposto a isto, pois a *doorwoman* da casa noturna ficava na porta censurando o visual permitido na casa, que era gótico e predominantemente "montado"[4]. Com o fim do Crepúsculo, surgiu a Kitschnet no mesmo local, e foi nessa época que um maior intercâmbio entre o que estava acontecendo na 'noite' de São Paulo passou a ocorrer, como por exemplo a presença na boate do grupo "Que fim levou Robin?"[5].

Com o fechamento da boate Papagaio em 1990, o dono da boate Kitschnet, interessado em seu público, passou a ter a noite de domingo destinada a um público gay. A programação da casa era focada em *house music* mas com espaço para músicas como do grupo As Frenéticas[6], lançado por Nelson Motta na boate Frenetic Dancin' Days[7], que

---

[4] Sobre o visual "montado" ou "montar-se, Vencato (2002) define como o ato ou processo de produzir-se. Sendo sua pesquisa dentro da temática das drag queens, acrescenta: "não são apenas as drags que podem se montar. Penso que há algum tempo atrás o termo aplicava-se apenas a esses sujeitos. Uma hipótese em que tenho pensado é a de que disseminação da moda 'clubber' entre adolescentes e jovens que vivem em áreas urbanas pode ter possibilitado a ampliação do uso da palavra, estendendo seu uso a qualquer pessoa que resolve vestir-se e maquiar-se de forma bastante elaborada e não-usual (pois esses sujeitos também usa o termos para definir sua 'produção')".

[5] "Inspirado pela estética do Dee-Lite, pelo vídeo da música Deep in Vogue (de Malcolm McLaren), por Coco Chanel, Madonna e pelo do-it-yourself da cultura clubber, o Nation (clube/discoteca paulista) decidiu entrar na brincadeira e montar um grupo, o *Que Fim levou Robin?*. A intenção era dar shows no próprio Nation. O *Que fim levou Robin?* era a vontade de querer aparecer, define Renato Lopes: 'era moderno ter uma banda com Dj, era para ferver. Não tinha a pretensão de ser alguma coisa nacional. Foi sempre lúdico, inocente até". (PALOMINO, 1999, p. 25).

[6] Grupo criado por Nelson Motta para a animar a boate Frenetic Dancin' Days (RJ) , em 1978.

juntamente com Gretchen foram consideradas pioneiras de uma "cultura de *dance music* nacional"[8]. Com o sucesso da noite de domingo da Kitschnet, o dono da casa decidiu transformar toda a programação da boate dedicada a este público gay, trocando a equipe de Djs para atender ao que chamou de 'um som cem por cento gay' e com a oficialização da casa como um lugar exclusivamente voltado para o segmento homossexual. (PALOMINO, 1999, p. 188).

Em 1991, foi aberta a boate Dr. Smith, em botafogo que, ainda de acordo com Palomino (1999), representou uma consistente experiência de música underground no Rio de Janeiro. Em verdade, para a autora foi a partir da Dr. Smith, que o público aprendeu a seguir as pessoas, a criar vínculos e a prestar mais atenção na figura dos Djs, onde estes passam de "mero colecionadores de discos" à posição de artistas (Cf. BACAL, 2003).

Foi na Dr. Smith que o Dj Felipe Venâncio, considerado o pioneiro em desenvolver uma cena de house no Rio de Janeiro, passou a se destacar. Venâncio havia tocado no Crepúsculo de Cubatão e na Kitschnet, mas foi somente na Dr. Smith que começou a investir no gênero musical Garage[9], som das boates eletrônicas de Nova Iorque.

O som do Dj Venâncio "acabou por atrair um público gay" e, segundo Palomino (1999) os sócios se viram diante da pergunta: "o que fazer com isso?". Um deles disse: "Não queríamos uma noite gay, no entanto eu estava preparado. Era quase uma mistura perfeita. Metade do público que aparecia lá era gay. [...] Além disso, foi, musicalmente, muito educativo para todo mundo. Aprendemos a lidar com isso, era questão de aceitar e se adaptar. E o que aconteceu foi que, mesmo que a Smith nunca tenha levado uma noite gay, era um lugar cheio de gays" (PALOMINO, 1999, p. 190).

Um conceituado Dj de House e Electro no Rio de Janeiro, faz a seguinte associação entre a música eletrônica, mais especificamente o House e a 'cena gay':

> (Público) House realmente é bem mais gay por vários motivos. Fora (o fato de) ter surgido num gueto negro gay em Chicago, tem a cena de Nova Iorque de house que é muito forte e influenciou muito o House mundial, e sempre foi mais voltado para o público gay; e aqui eu vi no Brasil, por exemplo,

---

[7] Boate no Rio de Janeiro criada por Nelson Motta, em 1978. Segundo Assef (2003), "a Frenetic Dancin' Days não foi a primeira nem a mais legal das discotecas do país, mas foi ela que colocou o termo 'disco' na boca de tudo quanto é brasileiro". (2003, p. 56)

[8] Segundo Assef (2003), "em 1978 só havia espaço para música dançante nos playlists das principais boates de São Paulo e Rio. As FMs tinham surgido um pouco antes, e os programadores de rádio salivaram atrás de hits para atrair o público jovem". (2003, p. 74) O produtor e Dj da rádio Excelsior Mister Sam, diz ter percebido nessa época haver espaço para cantoras de disco music. Lançou várias delas, mas sucesso mesmo obteve com Gretchen, com quem ganhou cinco discos de ouro e três de platina. A Cantora diz: "Queria fazer uma coisa dançante e sensual e consegui. Hoje, meus discos são clássicos da discothèque brasileira".

[9] O termo Garage tem origem no nome da boate 'Paradise Garage' de Nova Iorque, surgida na década de 80. Também chamado de 'house garage'.

> acabou sendo assimilado pela cultura gay por ser uma coisa importada, então já vem meio moldado: "ah lá fora o house é gay", aqui então os Djs gays, ou os Djs que tocam em festa gay, acabam buscando o som que ta rolando para o público gay lá fora do momento, que era o house, então acaba sendo associado, sendo feito, oferecido mais o para o público gay. Então na época do comecinho do House, da Kithnet, as noites do Felipe (Venâncio), a (festa) ValDemente, acabou sendo trazido pelo Fabio (organizador da festa), que era completamente do circuito gay, viajava direto, via essa música, via que o Felipe tocava muito bem, começou a querer fazer uma festa [...] que tinha essa coisa house-gay que tocava lá fora.

Surgiu, então, em 1993 a festa ValDemente considerada "a mais valiosa experiência de noite no Rio de Janeiro dentro dos preceitos do underground" (PALOMINO, 1999). O nome ValDemente é a junção de Valéria (a Val) e Fábio Demente. Seria a junção de uma 'moderna' com uma 'barbie'[10], como o próprio Fábio diz: "Não acreditei naquela menina: 19 anos, tatuagens, montadésima, dirigindo aquele Dodjão do pai. [...] Aquela turma pra mim era um universo novo, o meu era o das barbies. Inclusive acho que o grande start da história foi uma turma conhecer a outra". Val, como ela mesma diz, "tinha um monte de amigos moderninhos e gays, mas que só ia a lugares caretas". (PALOMINO, 1999, p. 192) A festa ValDemente passou por diversos lugares, mas se consagrou na Fundição Progresso e existiu até 1996, quando seus sócios se separaram organizando festas separadamente, mas apenas a festa X-Demente[11] de Fábio deu certo e se consagrou como a principal festa da 'cena gay' carioca com versões na Fundição Progresso e Marina da Glória, e existente até hoje.

O 'som oficial' da X-Demente é o House, mas de uns tempos pra cá passou a ter eventualmente pistas dedicadas ao Electro, já que este gênero vem se apresentando como do gosto do público alvo da festa. Algumas noites são, inclusive, dedicadas ao seu som nas principais boates do 'circuito moderno e/ ou gay carioca' do momento. Além da X-Demente, fazem parte do que pode ser chamado de 'circuito GLS' carioca as boates como Dama de Ferro (Ipanema), Galeria Café (Ipanema), Fosfobox (Copacabana), Fredoom

---

[10] "A origem do apelido vem da praia. Era no Posto Nove, na Farme de Amoedo, que Rubens de Souza levava sua sobrinha, Anne, então com cerca de oito anos. Com ela, uma boneca barbie americana linda, dobrável. Com eles, um aparelho de som em que Rubens tocava as fitas compradas em suas viagens em Nova York, Londres, com as músicas que se ouviam nas melhores festas e clubes. Resultado: sob a proteção do guarda-sol de Rubens, seus amigos se reuniam para ferver e, nos intervalos, brincar com a boneca de Anne. Pura descontração na areia. Não demorou para o point ficar conhecido como "a barraca da barbie" e, depois, "a barraca das barbies". Entre seus freqüentadores, alguns dos homens mais disputados na cena carioca". (PALOMINO, 1999, p. 197).

[11] A X-Demente é conhecida como a festa das "Barbies". O slogan da boneca "barbie: tudo aquilo que você quer ser", é referência para a identificação de homens gays fortes, malhados e musculosos, geralmente de peito raspado, que compõem a maior parte do público freqüentador da festa. (PALOMINO, 1999) A X-Demente é composta por um público predominantemente masculino e branco, sendo reconhecida como uma festa de "pegação gay masculina".

(Barra), 00 (Gávea) que tem somente um dia (Domingo) dedicado a este público e festas como a B.I.T.C.H. (Barbies in total control here).

O "carão" versus a "pegação":

Uma oposição que se mostra central no campo é relativa à motivação para a adesão a determinadas festas. Existe uma diferenciação entre um público de atitude *blasé* descrita como "carão" *versus* uma atitude de "pegação". Essa diferenciação se mostrou representativa tanto com relação a forma como as paqueras acontecem (ou não), como também diferem quanto ao interesse pela proposta musical do local.

O "carão" foi apresentado como característico dos freqüentadores de boates como Dama de Ferro e 00 (Zero Zero), como descreve Pedro:

> quem vai pro 00 não quer pegar, quer curtir com os amigos... no 00, ou 0 a 0 como falam (risos) o povo é assim... ninguém olha com vontade de ficar com ninguém... as pessoas olham no *carão*.... só pra te analisar e voltar a falar com o amigo [...] 00, Dama, são lugares 'MUDERNOS', que prioriza a música". (sic)[19 anos, gay, branco].

O *carão*[12] é visto como uma atitude típica de um público 'moderno'[13], composto em sua maioria por moradores da zona sul, de classe média, e vistos como pessoas "bem informadas", que entendem muito de música, principalmente a underground, ou seja, sobre gêneros musicais que muitas vezes exigem uma certa pesquisa e um "estar antenado" com as novas tendências do mundo. Para Fernanda Eugênio (2003) o termo "moderninho" é evocado para adjetivar positivamente lugares, roupas, acessórios, músicas e está vinculado à idéia de que "se é moderninho, é bom, é interessante, é livre de preconceitos e é *fashion"*. Para a

[12] Para Calil (1994) carão siginifica "pose; expressão de quem está se exibindo. Pode ser um blasé brincalhão e fake; pode ser uma expressão bem dramática; pode parecer gélida e indiferente, pode ser alegre – mas tem que ser proposital, ou pelo menos ensaiada, mesmo que num momento de distração". (1994:366)

[13] Eugênio (2003) propõe uma tipologia sobre os tipos 'moderninhos' para uma melhor visualização das 'personagens' que circulam por este universo, destacando entre eles os plocs, os 'autorizados' e os 'gays'. "Os plocs seriam aqueles que 'precisam estar *in*. Seriam os fashionistas que se montam, metidos em roupas cuidadosamente descombinadas para combinar em profusão de cores, com piercings, tatuagens, cabelos desfiados à navelha por vezes curtíssimos, acessórios que brilham à luz negra e visual andrógino. (...) A diferença entre *plocs* e moderninhos autorizados é sutil e mesmo imperceptível para os olhos pouco treinados: passa por juízos de valor e se estabelece à maneira de uma acusação branda. Os moderninhos autorizados estariam, segundo eles próprios, mais à vontade e 'tranquilos'. Seu visual não seria 'montado', um 'forçação de barra' ou 'megaprodução'. (...) O terceiro tipo 'moderninho' seriam os gays. E eles podem ser encontrados tanto entre os *plocs* como entre os autorizados" (2003, p. 3).

autora, o estilo de vida moderninho como moda é uma das chaves para entender sua vinculação com certo discurso que "associa a homossexualidade à liberdade de espírito", e que tem a visão do "gay como aquele que sabe viver, se divertir, fazer bom uso de sua liberdade, explorar sem amarras seu corpo e seu sexo e está sempre informado e em dia", sendo visto como uma pessoa mais feliz que os 'caretas', que é a forma como se referem aos heterossexuais.

O conceito do "moderninho" ou de pessoa 'moderna' (que foi o termo mais encontrado no nosso campo) não é de uso exclusivo de um público GLS vinculado à música eletrônica, sendo apenas um de seus usos para um complexo mapeamento de identidades jovens contemporâneas possíveis. O termo 'moderno' foi muito encontrado no campo vinculado também, por exemplo, a um público jovem, de visual andrógino muito semelhante, que percorre as festas de rock alternativo, muitos deles conhecidos como "indies", que participam também de um culto ao "underground" na música.

O "fazer pegação", entre os vários significados que podem ser atribuídos a esta palavra, pode ser diferenciado de "pegar", que muitas vezes se confunde com o "ficar", como pode ser observado na fala desta informante:

> você dizer que pegou fulano pode querer dizer o mesmo que ter ficado com alguém, ou que em alguma situação você pegou essa pessoa, agora você dizer que vai *fazer pegação* ou que *rolou a maior pegação*, aí é outra coisa... é basicamente o lazer sem compromisso... você dá um beijo ou dois e já parte pra outra, e a pessoa faz o mesmo. [Julia, 19 anos, lésbica].

Outra informante ao ser perguntada através do MSN sobre "pegação" apresentou a seguinte resposta: "pegação = sexo". Neste caso, a "pegação" apontaria para uma relação sexual casual. Foi de fato recorrente a fala de informantes, em sua maioria homens gays, sobre a procura de um parceiro em festas como X-Demente ou B.I.T.C.H. no intuito de terem relações sexuais como o principal objetivo da freqüência a estas festas. O fato de muitas vezes irem desacompanhados a estas festas, segundo eles, funcionaria como uma espécie de código para deixar clara sua intenção. Uma fala bastante representativa que articula a "jogação" com a "pegação" aparece com clareza na fala de Marcos. Chamamos atenção para o tom desesperançado que embala sua reflexão. Vejamos:

> acho que é o mal do século hoje em dia. É a carência.... As pessoas 'se jogam' porque estão sempre querendo colo pra suprir carências e não importa de quem seja o colo. Isso pra mim também é falta de amor próprio, fazer sexo com qualquer um. A música eletrônica combinada à droga pode ser boa, mas depois que a droga passa... mais vazio, mais carência e pra superar isso, mais drogas. [24 anos, gay, branco]

Sobre a associação do house com um público gay e/ou moderno no Rio de Janeiro, um conhecido DJ diz que este gênero acaba sempre por atrair este público, então por mais que sua "proposta" não seja essa, é o público que aparece e é o que predomina e isto de uma certa forma acaba por afastar um público mais "hetero". Ele diz:

> hoje em dia tem uma parte careta, digamos assim hetero da cena que tem Djs que gostam muito de house e que fazem festinha com essa galera, tipo (Dj) MM que toca no 00 e tem a noite do Dama que não nada a ver com nenhum engajamento gay, tem feito noites assim, mas quem acaba indo mais, o público acaba sendo mais gay, porque até tem gente que não é gay e acaba indo, mas chega lá no Dama é aquela espremeção, gay, tem gente que se incomoda, tem gente que "po, queria muito ouvir um house, mas po..." não é obrigado também.... não é gay ou não gosta, tem gente que não se incomoda, mas tem gente que se incomoda, aí acho que acaba deixando o house com uma cara gay, porque é mesmo, não é que house seja música gay, mas assim, ta muito associado, são poucas as festinhas de house que não são voltadas diretamente para um público gay. (...) ao mesmo tempo tem pessoas que querem fugir desse rótulo de house é gay, não pra fazer "não é pra ter gay", mas pra quem gosta de house mesmo, mas acaba indo mais gay, então acho que é difícil sair dessa associação, então quem se incomoda muito, ainda vai ficar muito tempo incomodado, porque é difícil.

Portanto a associação entre o gênero house e um público gay e/ ou moderno é uma constante no discurso tanto dos Djs e organizadores de festas do gênero, quanto no próprio público. Pedro, um freqüentador de festas do 'circuito GLS', diz:

> eu saio para lugares de música eletrônica também por estes serem GLS e talvez eu tenha aprendido a gostar de música eletrônica por ser gay e freqüentar lugares que tocam música eletrônica. [19 anos, gay, branco]

Isto pode ser percebido também através da fala de Flávio, que diz:

> ouvir esse tipo de música é uma decorrência natural do gueto, faz parte do processo de conhecer pessoas. Para você participar daquele grupo, você tem que se interar com o ambiente, você tem que se integrar, então acaba gostando daquela música e acaba dançando daquele jeito porque você quer fazer parte daquilo. [23 anos, gay, branco].

Dessa forma, é possível pensar na música eletrônica, focalizando no gênero house, como uma espécie de "dança obrigatória" e pré-requisito para aqueles que tenham algum interesse em fazer parte do grupo de pessoas que participam desse circuito de festas. É ao mesmo tempo o estilo eleito por "gosto", muitas vezes, sem que isso seja uma regra, mas que concomitantemente não deixa "escolha" aos que pretendem participar deste "circuito cultural".

Para Pablo Vila (1996), determinadas 'matrizes musicais' permitem a articulação de uma configuração particular de sentido quando os 'seguidores' da tal matriz cultural sentem que a mesma se ajusta à 'trama de argumentos' que organiza suas identidades narrativas. A identidade social é entendida como baseada em uma luta discursiva acerca do sentido que define as relações sociais e posições em uma sociedade e tempo determinados. Segundo o autor, é precisamente no 'reino da cultura' onde se desenvolve a luta pelo sentido de diferentes posições de sujeito, e a música é uma fonte muito importante desse tipo de discurso.

Simon Frith diz que "as músicas pop são usadas para criarmos para nós mesmos uma auto-definição particular, um lugar particular na sociedade. O prazer produzido pela música pop é o prazer da identificação – com a música que gostamos, com os performers que gostamos e com outras pessoas que também gostam dessa mesma música"[14].

Middleton (1990) no livro *Studying Popular Music* afirma que o gosto musical não é escolhido livremente ou reflete nossa 'experiência' de uma forma simples e direta. Para ele, a música popular tem estado envolvida centralmente na produção e manipulação da subjetividade, não se preocupando diretamente em refletir uma realidade social (mesmo que permita um debate acerca da mesma) mas em oferecer meios por onde pessoas possam vivenciar e valorizar identidades que lutaram para conseguir ou acreditam possuir[15].

Para Frith (1987) a música popular desde meados da década de quarenta, se tornou, inclusive, uma importante fonte para reflexão de questões relativas à etnia, raça, gênero, sexualidade e classe social[16]. O debate sobre a inter-relação entre identidade e música e o questionamento sobre o porquê de diferentes 'atores sociais' se identificarem com um certo tipo de música (e não com outras formas musicais) é, como diz Pablo Vila, uma 'pergunta de milhões de dólares' e vem sendo abordada de diversas formas nos últimos anos. É importante

---

[14] " [...] we use pop songs to create for ourselves a particular sort of self-definition, a particular place in society. The pleasure that pop music produces is a pleasure of identification - with the music we like, with the performers of that music, with the other people who like it".(FRITH 1987, p. 140).

[15] "We do not ... choose our musical tastes freely; nor do they reflect our "experience" in any simple way. The involvement of subjects in particular musical pleasures has to be constructed; indeed, such construction is part and parcel of the production of subjectivity. In this process, subjects themselves -however "decentred"- have a role to play (of recognition, assent, refusal, comparison, modification); but it is an articulatory, not a simplistically creative or responsive role. Subjects participate in an "interpellative dialectic," and this takes specific forms in specific areas of cultural practice ... popular music has been centrally involved in the production and manipulation of subjectivity ... popular music has always been concerned, not so much with reflecting social reality, as with offering ways in which people could enjoy and valorize identities they yearned for or believed themselves to possess (MIDDLETON 1990, p. 249).

[16] "Pop tastes do not just derive from our socially constructed identities; they also help to shape them. For the last fifty years ... pop music has been an important way in which we have learned to understand ourselves as historical, ethnic, class-bound, gendered subjects" (FRITH 1987, p. 149).

ressaltar neste debate que, o fato de se afirmar que existam gêneros musicais que sejam mais absorvidos por determinados grupos ou 'atores sociais' onde possam ser feitas articulações com raça/cor, gênero, sexualidade ou classe social, não quer dizer que esteja se tentando fixar uma identidade ou mesmo fechar um grupo à determinado estilo musical.

Jordanova (1989) fala sobre aspectos determinados como "mediações", ou seja, mediadores que falam de implicações sobre assuntos fora de seu conteúdo. Define mediações como um termo flexível sem caráter político moral, mas que focaliza nas transformações intrínsecas e múltiplos significados de idéias fundamentais na nossa tradição cultural. Para ela, o contexto social que produz e sustenta estas crenças, idéias e formas artísticas é central para fazer justiça à complexidade e profundidade do imaginário, sendo necessários métodos para dar primazia para a tarefa de desenhar estas implicações, ramificações e ressonâncias de "conceitos densos" como natureza, gênero e para análises de artefatos visuais. O objetivo da história cultural enriquecedora deve ser expandir o entendimento derivado da história social para se aproximar do "poder de criação de imagens".

Musicologia e Sexualidade:

Grande parte do que é tratado sobre gênero em musicologia é escrito por mulheres e/ ou parte de estudos de influência feminista. Discute-se muito em cima da diferenciação entre homens e mulheres e uma crítica ao "ponto central" masculino, do que debate-se questões sobre gênero e sexualidade. O que parece existir é uma preocupação em compensar estudos sobre musicistas mulheres, principalmente compositoras, como solução para séculos de indiferença ao papel da mulher na música. Portanto o que tem se apresentado em musicologia relativo à gênero e sexualidade está mais associado a um debate sobre papéis sexuais do que de fato investigar como estas questão se dão na música.

Um dos precursores livros de musicologia a tratar do tema da música e suas inter-relações com sexualidade e gênero foi escrito por Susan MCclary e tem o título "Feminine Endings: music gender and sexuality" (1991). Apesar de ser considerado como aquele que abriu as portas pra uma discussão sobre feminismo, gênero e sexualidade na música, o livro ainda está preso num discurso de defesa e diferenciação dos papéis sexuais na música. O próprio título é na verdade o ponto de partida da discussão da autora sobre a representação da mulher na música. *Feminine ending* ou *terminação feminina* em oposição à *terminação masculina* significa que a última nota de uma música, ou seja, seu fim terminará no *tempo forte,* no caso da terminação masculina, ou no *tempo fraco*, no caso da terminação feminina. A crítica da autora parte da forma como a música produz imagens sobre gênero, desejo, prazer

e corpo através da exploração de uma metáfora baseada no gênero que circula no discurso sobre a música.

Outra autora que se destaca nos estudos de música e sexualidade é Ruth Solie em seu livro "Music and difference" (1993). A autora, que tem formação em história, encontrou na literatura feminista o embasamento para seu trabalho. Sua proposta ao abordar o tema é trazer para o debate da música questão como construção social, representação e transmissão de ideologia a partir do ponto de vista do feminismo para tratar a forma como a música funciona na vida das pessoas, como fazem sentido em suas vidas e o que significa para elas.

Encerrando...

O fato da origem da *house music* ter sido trazida para o Brasil para um público gay e ser dessa forma divulgada, faz com que seja inevitável que a associação perdure pela construção de significados que envolveu o próprio reconhecimento do estilo musical no país. A idéia do processo de construção da identidade através da diferença é bastante evidente à medida que a música eletrônica proporciona um dos poucos espaços legítimos onde a (homos)sexualidade é vivenciada na sociabilidade.

Sendo a *House Music* e *Electro* gêneros musicais representativos dos espaços de sociabilidade 'GLS' no Rio de Janeiro, estes permitem uma articulação sobre debates entre música e sexualidade a partir do momento em que consideramos tanto a audiência, quanto os espaços específicos como criadores (mesmo que momentaneamente) de uma identificação permeada pela música.

Referência bibliográfica

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

BACAL, Tatiana. *Músicas, máquinas e humanos*: os Djs no cenário da música eletrônica. Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro, PPGAS/UFRJ, 2003.

BALDELLI, Débora e MOUTINHO, Laura. "Hoje eu quero me jogar!". Indivíduo e Corpo ao som da música eletrônica. Paper apresentado na *XXIV Reunião Brasileira de Antropologia*, Olinda, PE, 2004.

CALIL, Marinês Antunes. *A Aventura do Estilo*: um pequeno estudo dos 'fashion clubs' do gênero 'dance music' na cidade de São Paulo. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, PPGAS/USP, 1994.

EUGENIO, Fernanda. *Entre fenômenos e fluxos*: estética, amor e amizade no universo gay e "moderninho" da zona sul carioca. Paper apresentado no Seminário Culturas Jovens e Novas Sensibilidades. Rio de Janeiro, UCAM, agosto de 2003.

FRITH, Simon. Towards an aesthetic of popular music. In: *Music and Society*. The Politics of Composition, Performance and Reception. LEPPERT, Richard; MCCLARY, Susan (Org.). Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

JORDANOVA, Ludmila *Sexual Visions:* images of gender in Science and Medicine between the eighteenth and twentieth centuries. The University of Wisconsin Press, 1989.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings:* music, gender, and sexuality. University of Minnesota Press, 1991.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

PALOMINO, Érika. *Babado Forte:* moda, música e noite na virada do século 21. São Paulo, Mandarim, 1999.

SOLIE, Ruth. *Musicology and Difference*: gender and sexuality in music scholarship. University of California Press. 1993.

VENCATO, Anna Paula. *Fervendo com as Drags*: corporalidades e performances de Drags Queens em Territórios Gays da Ilha de Santa Catarina. Dissertação de mestrado, PPGAS/UFSC, 2002.

VILA, Pablo. Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales. *Revista Transcultural de Música*, 2, 1999.

O QUE É ISSO QUE CHAMAMOS DE MÚSICA?

Neyde Carstens Martins Pelaez
neydecmp@terra.com.br

Resumo: Se os estudos sobre a música nas culturas já nos permitiram desenvolver uma visão multidimensional do fenômeno musical, o que nos torna reticentes e cautelosas quanto à universalidade desse processo frente à diversidade de suas manifestações, muitos de nós ainda supomos um certo consenso em torno da música praticada na nossa cultura, no que se refere à maneira como a concebemos na nossa sociedade. A intenção aqui é sugerir um estranhamento em torno deste consenso, e propor um questionamento com relação às categorias que temos utilizado para conceber e descrever isso que chamamos de música. Esse questionamento é resultado de um estudo etnográfico, em andamento, realizado numa escola particular (Joinville /SC) sobre concepções de música, com adolescentes na faixa etária média de 12 anos. Pressupondo encontrar nestes nativos reflexos de uma tradição musical ocidental, chegou-se à constatação de que as categorias que aprendemos utilizar para definir a música estão longe de englobar o fenômeno musical assim como é concebido, percebido, praticado e experienciado por eles. As concepções de música elaboradas por esses adolescentes provocam um estranhamento com relação às categorias musicais legitimadas na nossa cultura, e ao mesmo tempo sugerem uma espécie de proximidade com algumas categorias "exóticas" apontadas por diversos estudiosos da música nas culturas. Descrever as categorias nativas observadas e compartilhar esse estranhamento é o objetivo deste trabalho, entendendo que ele se justifica frente ao desafio que se nos impõe de compreender a cultura em que vivemos.

Introdução

Se os estudos sobre a música nas culturas já nos permitiram desenvolver uma visão multidimensional do fenômeno musical, o que nos torna reticentes e cautelosas quanto à universalidade desse processo frente à diversidade de suas manifestações, muitos de nós ainda supomos um certo consenso em torno da música praticada na nossa cultura, no que se refere à maneira como a concebemos na nossa sociedade. A intenção aqui é sugerir um estranhamento em torno deste consenso, e propor um questionamento com relação às categorias que temos utilizado para conceber e descrever isso que chamamos de música.

Esse questionamento é resultado de um estudo etnográfico, em andamento, realizado numa escola particular (Joinville /SC) onde busco explorar o universo musical de adolescentes na faixa etária média de 12 anos. Pressupondo encontrar nestes nativos reflexos de uma tradição musical ocidental, constatei que as categorias que aprendemos utilizar para definir a música estão longe de englobar o fenômeno musical assim como é concebido, percebido, praticado e experienciado por eles.As concepções de música elaboradas por esses

adolescentes provocam um estranhamento com relação às categorias musicais legitimadas na nossa cultura, e ao mesmo tempo sugerem uma espécie de proximidade com algumas categorias "exóticas" apontadas por diversos estudiosos da música nas culturas.

Os dados desta pesquisa etnográfica foram recolhidos através deentrevistas e de um questionário aberto aplicado a 60 alunos (29 meninos e 31 meninas) das 6as. séries do Ensino Fundamental da referida escola, onde se priorizou explorar como esses nativos definem, concebem, e experienciam a música em suas vidas, seus gostos e preferências musicais. O tema desta discussão refere-se às respostas obtidas a partir da pergunta que intitula esse trabalho.

Descrever as categorias nativas observadas e compartilhar esse estranhamento, bem como os impasses interpretativos decorrentes, é o objetivo desta comunicação, entendendo que ela se justifica frente ao desafio que se nos impõe de compreender a cultura em que vivemos, sobretudo num espaço de reflexão onde os processos de transmissão musical estão em discussão.

O estranhamento

Mesmo me considerando uma educadora musical atípica, no sentido de um questionamento constante de certos pressupostos que orientam a formação (institucional) musical na minha cultura; mesmo já tendo percorrido os ritos iniciatórios que o contato com a literatura antropológica impõe àqueles que desconhecem a diversidade das manifestações musicais nas diferentes culturas, não pude deixar de estranhar o modo com que a música é concebida no meio em que vivo.Isso porque esperava encontrar, se não conceitos, mas um consenso em termos dos elementos fundamentais que constituem a linguagem musical[1], ao menos no que se refere à organização das alturas e durações sonoras.

Não é que esses elementos não sejam apontados; ocorre que muitas vezes eles não são identificados como tais – enquanto elementos constituintes – mas em termos substanciais na definição da música. Assim sendo, revelam diferentes ordens de categorização, apontando para uma polissemia de termos cujos significados são de difícil apreensão. Em suma, significados ligados ao som, melodia , ritmo e outros, não são dados, mas configurados no contexto de uma explicação.

[1] Refiro-me aqui ao ritmo, melodia, harmonia, timbre, forma e tessitura, segundo a classificação de Bennet (1992), autor amplamente referenciado nas escolas de música em Joinville.

Ainda que a literatura antropológica seja farta de exemplos que confirmam a estreita ligação entre o sonoro e o verbal, foi surpresa perceber o verbal como algo que define, não um gênero vocal, mas a própria música.Isso se confirma na descrição dos aspectos expressivos e comunicativos da música, onde a letra é a detentora do sentido e do significado musical. Descrita como arte ou linguagem, a música na concepção nativa aponta para funções e efeitos nada convencionais para os paradigmas estéticos ainda vigentes no campo musical formal.

As categorias nativas

A freqüência de ocorrência de determinados termos ligados à dimensão fono-gramatical[2] da música apontou para algumas constantes, a partir das quais foram identificadas as categorias nativas: som; sons; notas, texto, ritmo(s), melodia(s) e harmonia. Enquanto categorias, não são excludentes; ao contrário, uma se complementa com a outra. Ao mesmo tempo, elas não identificam claramente os significados implícitos a elas ligados – basta ver a polissemia dos termos empregados. Assim como não existe umaúnica definição semelhante do que seja a música, em nenhuma categoria houve um sentido único que a definisse como tal.

Dispostas separadamente têm como objetivo a análise das categorias nativas expressas nessas definições. Considero aqui como *categoria central* o termo que substancializa, por assim dizer, a definição de música elaborada, e como*categoria secundária*, os termos, muitas vezes os mesmos utilizados como categoria central, e que apontam para um segundo nível de categorização. A despeito do esforço analítico e interpretativo, essa formalização dos dados está longe de ser um modelo autocontido e consensual. Há definições que dificilmente se encaixam nas categorias elencadas e cujas dissonâncias não pretendo ocultar, mesmo porque a intenção deste estudo é justamente chamar atenção para esse fato.

Quanto aos aspectos expressivos e comunicativos, em sua dimensão semântica, a música foi categorizada como **arte, linguagem, jeito de fazer, modo de fazer, e efeitos**.

1.1 Som

Som como categoria central não aparece como uma matéria-prima da música, mas como uma totalidade sonora globalizante:

- *Um som legal que nós gostamos*

[2] Emprego aqui a noção de dimensão fono -gramátical e semântica tal como utilizada por Menezes Bastos (1999).

- *É um som que nos faz relaxar, dançar, alegrar, entristecer, inspirar...*
- *Um som que eu gosto de ouvir, tocar, é um som que relaxa.*
- *Música é um som, é uma arte, é um meio de expressar sentimentos e fatos acontecidos com cada pessoa.*

Essa totalidade aponta para a interação entre suas partes: os modos de organização sonora e os elementos que a constituem, interpretadas aqui como categorias secundárias que qualificam ou definem esse complexo sonoro:

- *Eu entendo que música é um som rítmico, que tem vários jeitos de se fazer esse som.Podemos fazer várias maneiras de música, cantando, fazendo som com alguma parte do corpo, etc... E cada lugar tem um jeito de fazer música.*
- *É uma harmonia de notas, junto com ritmo, e geralmente com voz, que às vezes forma um som bem legal. É uma forma de expressão.*
- *Um conjunto de ritmos e melodias que formam um som legal de ser ouvido*

Nas definições abaixo não se enfatiza os elementos constitutivos, mas seus elementos expressivos:

- *São vários tipos de som: barulhentos, calmos, engraçados, alegres...para mim, a música me acalma e me deixa alegre*
- *Música para mim é som, ritmo, dependendo triste ou alegre. Cada lugar no Brasil tem sua cultura, assim existem vários ritmos.*

Entendendo som como tudo aquilo que soa, *"um barulho divertido e agitado que relaxa uma* pessoa" pode ser agrupado nesta categoria, pois neste caso parece que a lógica conceptual é a mesma, diferindo apenas a forma de categorização – um barulho.

Som como categoria secundária aparece quando este termo não implica numa totalidade, mas para uma especificidade cujo significado é difícil precisar. Estaria aqui ligado ao que se entende por melodia, como uma forma de organização das alturas sonoras, apontando também qualidades tímbricas, embora não explicitadas? A menção do aspecto vocal, falado ou cantado sugere essa interpretação:

- *É um som que tem uma letra que fala sobre algo*
- *É um som com ritmo que pode acalmar*
- *Som com ritmo, um modo de se divertir cantando.*
- *É o som que sai dos instrumentos e das pessoas*
- *O som que sai da voz de uma pessoa*
- *Pessoas falando em ritmo com um som no mesmo ritmo atrás*
- *Música é um som das palavras que falamos, um ritmo, etc...*

1.2 Sons

Se a categoria central Som parte de um todo sonoro deixando entrever suas partes, a categoria Sons caminha em direção oposta – das partes para o todo. As partes não são isoladas – estão em interação. Nessa categoria os sons são mostrados como o elemento central da música: *"música é um conjunto de sons"; um "conjunto de sons organizados"; " é uma arte, expressão, sons, etc"*.

O tratamento dado a esses sons quanto à organização sonora se explicita em termos de ritmo e/ ou melodia.

- *A junção de vários sons que formam melodias de várias formas através de instrumentos musicais e até com a nossa voz*
- *É um conjunto de sons que dentro de ritmos torna-se agradável de escutar*
- *Um conjunto de sons, ritmos e melodias.*
- *Um conjunto de sons que formam uma melodia*

Mas qual seria o significado da definição *"Música é conjunto de sons, ritmo das palavras e sons que nós ouvimos?"* O segundo termo "sons" estaria se referindo a uma pluralidade da categoria central "som"?

1.2 Notas

As referências feitas à categoria Notas, empregadas sempre no plural, não parece apontar para uma substancialidade definidora da música. Em muitos casos, essa categoria parece sugerir o significado de sons, ou talvez para os sons das notas musicais.

- *Na minha opinião, música é o conjunto de notas coordenadas para fazer uma sinfonia. Ou também pode ser uma cultura, um sinal.*
- *É a junção de notas que forma uma música / por isso ela é uma arte.*
- *É uma harmonia de notas, junto com ritmo, e geralmente com voz, que`as vezes forma um som bem legal. É uma forma de expressão*
- *Música é uma junção de notas e falas que fazem dançar e descansar...*

Essa suposição não se confirma na definição: *"Música são notas juntas que formam sons, são versos, letras, ritmos"*. "Sons" (notas) que formam sons sugere um duplo significado. A próxima definição aponta para algo semelhante, com relação ao significado dos sons: *"Música é os sons que ouvimos, um conjunto de várias notas formando ritmos"*. Nessa última, as notas (ou sons musicais?) formam ritmos; mas qual seria o significado de "sons" nessas definições dadas? Parecem estar apontando para som como categoria central.

1.3 Texto

A categoria **Texto** agrupa os termos que se referem ao aspecto verbal da música. Algumas definições apontam para a centralidade desse aspecto, especificado em termos diversos como, texto, palavras, letra, versos, falas, e outros. Nas quatro definições abaixo o ritmo parece caracterizar o elemento textual da música, seja pela voz falada ou cantada:

- *Música é um texto, frase que após pronto é posto em um ritmo.*
- *Pessoas falando em ritmo com um som no mesmo ritmo atrás*
- *Música é um som das palavras que falamos, um ritmo, etc...*
- *São versos cantados em ritmo para entreter outras pessoas.*

Algumas definições que mencionam elementos textuais como centrais apontam para os aspectos expressivos e comunicativos da linguagem musical:

- *Música é uma canção que é feita com muitas letras e é gostosa de ouvir e te relaxa, te deixa animada ou até às vezes acalma.*
- *Música é uma história, é criativa, é poesia, tem para todos os gostos...*
- *É um som que tem uma letra que fala sobre algo*

As demais definições apresentam o verbal como algo que constitui, assim como outros elementos, a linguagem musical:

- *Um conjunto de sons, ritmo das palavras e sons que nós ouvimos.*
- *Música são notas juntas que formam sons, são versos, letras, ritmos*
- *Música é uma junção de notas e falas que fazem dançar e descansar...*
- *A palavra música para mim engloba ritmos, melodias e letras.*
- *É o ritmo a letra e a melodia.*
- *É o ritmo, a letra, os instrumentos, é uma coisa que todos gostam, que todos ouvem, que todos cantam e comentam.*
- *É uma melodia junto com um ritmo e harmonia. É algo legal em que um homem canta em ritmo diferente da fala, e várias pessoas tocando instrumentos.*

1.4 Ritmo(s)

O termo Ritmo, no singular e no plural, já apareceu nas categorias acima citadas. Algumas definições parecem indicar o ritmo como um dos elementos constitutivos da música. Outras definições sugerem o ritmo como uma forma de organização sonora, por exemplo, *"Música é um texto, frase que após pronto é posto em um ritmo",* ou ainda, *"São versos cantados em ritmo para entreter outras pessoas"*. A diferença aqui parece estar no nível de

abstração do termo, mas o significado parece ser o mesmo, como demonstra a definição: *"Pessoas falando em ritmo com um som no mesmo ritmo atrás."*

Em algumas definições o ritmo aparece como algo que caracteriza, não só os aspectos textuais da música, como já apontados na categoria Texto, mas a própria música, como nos exemplos que acompanham o termo som ou sons, interpretados acima como categorial central, ou secundária:

- *É um som com ritmo que pode acalmar*
- *Som com ritmo, modo de se divertir cantando.*
- *Ritmos de sons que formam uma música*
- *Conjunto de sons que dentro de ritmos torna-se agradável de escutar*

Se observarmos a freqüência e a constância do emprego do termo ritmo, em todas as categorias já citadas, é de se supor que o ritmo realmente tenha uma centralidade definidora do que seja música na compreensão nativa.

Mas há um significado mais abrangente com relação ao ritmo, como sugerem as definições: *"É um ritmo, que ouvimos, cantamos, e que nos faz relaxar;" "um ritmo legal".*Ritmo aqui estaria sendo empregado de uma forma globalizante, para sinalizar gêneros musicais? As definições abaixo parecem sugerir essa interpretação:

- *Música para mim é som, ritmo dependendo triste ou alegre. Cada lugar no Brasil tem sua cultura, assim existem vários ritmos.*
- *Música é a linguagem de todas as Nações.Mesmo possuindo ritmos e baladas diferentes.Sons diferentes, mas divertidos.Algo que relaxa o corpo na hora do estresse.*

1.5 Melodia(s)

Duas definições apresentam a **Melodia** como um elemento isolado na música. A primeira, é laconicamente expressa pelo termo *"Melodias*"; a segunda, associa-a aos aspectos expressivos da música*: "É um meio de expressar sentimentos, é melodia, é a arte de viver; é uma forma de se divertir"* Nessas definições assim formuladas, não se pode precisar o sentido em que se refere o termo.

Como categoria secundária, **Melodia e Melodias**, aparecem como elementos constitutivos da música:

- *Um conjunto de sons, ritmos e melodias.*
- *Um conjunto de ritmos e melodias que formam um som legal de ser ouvido*
- *A palavra música para mim engloba ritmos, melodias e letras.*

- *É o ritmo a letra e a melodia.*
- *É uma melodia junto com um ritmo e harmonia. É algo legal em que um homem canta em ritmo diferente da fala, e várias pessoas tocando instrumentos.*

Tentando aprofundar a apreensão do significado que os alunos empregaram para as categorias ritmo e melodia perguntei numa entrevista o que eles entendiam por isto. Resumidamente, o ritmo,

- *É música que a pessoa acha legal, rock, por exemplo -não sei explicar direito.*
- *É o que torna uma música legal além da letra: os instrumentos que tocam fazendo um som, o estilo.*
- *É o que faz a música ficar legal -é a harmonia dos instrumentos com o cantor*
- *É a maneira como a música é tocada...Uma letra pode ser cantada em vários ritmos: rap, opera, jazz.*
- *O ritmo depende do gênero da música e dos instrumentos que você usa...Ninguém vai tocar ópera com guitarra, ninguém vai tocar rap com ocarina.*
- *É o que dá o estilo da música...O ritmo muda de acordo com os instrumento.*

E quanto à melodia,

- *É a parte da canção...é o cantor que faz a melodia*
- *Está relacionada com a letra da música.*
- *É o que dá o sentido musical, o sentido da letra da música.*
- *É o som que o instrumento produz*
- *Melodia é como os instrumentos tocam...se tocar mal já não há mais uma melodia...é um pandemônio...*

Quando perguntei se havia alguma diferença entre o ritmo e a melodia, ouvi: *"Melodia é a parte da música, o som; ritmo é batidas...tempo." "Melodia é o canto do cara; ritmo é a disciplina do tempo das notas."*

1.6 Harmonia

A categoria **Harmonia**, já citada, aparece em duas situações. Como um elemento musical: *"É uma melodia junto com um ritmo e harmonia**";*** ou como uma idéia de ordem, não propriamente de alturas sonoras**,** mas de uma organização interna dos elementos musicais***:*** *" É uma harmonia de notas, junto com ritmo, e geralmente com voz, que às vezes forma um som bem legal."*

Como já foi apresentado acima, a dimensão semântica dialoga com a dimensão fono-gramatical, de forma a complementar um ou outro campo interpretativo. Tentando fazer uma

síntese desses aspectos, recortando-os agora de seu contexto, podemos identificar algumas categorias explícitas do ponto de vista nativo, ou implícitas do ponto de vista de quem interpreta.

2.1 Arte

- *É a junção de notas que forma uma música, por isso ela é uma arte.*
- *Um tipo de arte*
- *Uma arte milenar que tranqüiliza e ajuda a pensar*
- *Arte de viver*
- *É uma arte, um meio de expressão*
- *Música é uma arte, é um meio de expressar sentimentos e fatos acontecidos com cada pessoa*
- *É uma arte, expressão, sons.*

2.2 Linguagem

- *Uma linguagem que define o entendimento das pessoas na vida*
- *A linguagem de todas as nações, mesmo possuindo ritmos e baladas diferentes; sons diferentes, mas divertidos.*

2.3 Jeito de fazer

A categoria nativa **Jeito de Fazer** engloba as diferentes modalidades do fazer musical que os alunos mencionam para definir a música:

- *Eu entendo que música é um som rítmico, que tem vários jeitos de se fazer esse som..., cantando, fazendo som com alguma parte do corpo, etc... E cada lugar tem um jeito de fazer música.*
- *Conjunto de pessoas tocando vários instrumentos juntos*
- *(Algo legal em que) um homem canta em ritmo diferente da fala e várias pessoas tocando instrumentos.*
- *(Som que eu gosto de) ouvir, tocar*
- *Música é uma coisa de ouvir*
- *Algo que ouvimos*
- *Uma coisa que, que todos ouvem, que todos cantam e comentam.*

2.4 Modo de fazer

Essa categoria engloba tudo aquilo que os nativos mencionaram a respeito da música como sendo: *"uma forma de" , "um modo de","um meio de", e "um jeito de",* este último num sentido diferente daquele da categoria anterior:

- *uma forma de se divertir*
- *uma forma de expressão*
- *um modo de se divertir cantando*
- *um meio de expressar sentimentos*
- *um meio da pessoa(compositor e ouvinte) se expressar de forma criativa*
- *um meio de expressar fatos acontecidos com cada pessoa*
- *um jeito de expressar sentimentos*

2.5 Efeitos

Na categoria interpretativa **Efeitos** estão englobadas as diferentes reações que a música provoca, de acordo com a explicação nativa.

- *Faz dançar e descansar*
- *Faz relaxar, dançar, alegrar, entristecer, inspirar; te deixa animado ou às vezes acalma.*
- *A música me acalma e me deixa alegre*
- *Quando ouço eu fico empolgada*
- *(dependendo do ritmo), serve para acalmar, relaxar, animar.*
- *Algo que relaxa o corpo na hora do estresse.*
- *Algo que nos faz bem, nós relaxamos com a música.*
- *É o que eu faço para eliminar o cansaço e para descansar*

Impasses interpretativos

A tessitura complexa das definições apresentadas sugere que a ausência de categorias, não significa ausência de significados ligados às mesmas. Por outro lado, não assegura que os significados interpretados sejam efetivamente os significados pretendidos pelos nativos. Os comentários a respeito do ritmo e da melodia durante a entrevista demonstram a polissemia que esses termos apontam, fazendo com que a centralidade ou secundariedade das categorias analíticas percam sua função.

Como interpretar as concepções de música da nossa cultura quando as categorias nativas se aproximam e ao mesmo tempo se distanciam num outro plano de significação? Precisamos nos remeter ao Kaluli da Papua Nova Guiné (FELD, 1990) para entendermos a dimensão do som em sua expressividade? Ou quem sabe aos Suyá do Xingu (SEEGER, 1987) para compreendermos a intricada relação entre a fala e o canto, o verbal e o musical? Em fazendo isso não estaremos estabelecendo os traços distintivos que marcam a passagem do sensível ao inteligível, da natureza à cultura?

A faixa etária dos nativos sugere, segundo a perspectiva psicogenética, que a abstração e a formação de conceitos mal começou a se formalizar (LA TAILLE et al, 1992)

Nessa abordagem, uma interpretação possível seria que estes adolescentes ainda não incorporaram os significados ligados aos conceitos musicais assimcomo estabelecidos na nossa cultura. Desse modo, o pensamento selvagem, para usar o termo levistraussiano, se assemelharia ao pensamento adolescente, em termos de níveis de abstração, numa ênfase no concreto e no sensível. Tudo isso seria corroborado por uma perspectiva estética para a qual esses nativos ainda não atingiram o grau de desenvolvimento necessário para uma compreensão mais profunda da música, que envolve um distanciamento de tudo aquilo que eles referiram como elementos expressivos e comunicativos da música. Por fim, do ponto de vista de uma teoria do social, estes adolescentes estariam refletindo os valores uma sociedade alienada que vê a música como lazer, entretenimento.

Será possível transcender esses cânones interpretativos que, de diferentes perspectivas e campos epistemológicos, parecem convergir para as dicotomias clássicas que configuram e legitimam os saberes na nossa cultura – natureza x cultura; sensível x inteligível; corpo x mente; razão x emoção; matéria x espírito; arte x vida?

Uma possível saída para esse impasse interpretativo é se dar conta de que nossas categorias classificatórias são "sistemas de esquemas incorporados" (BOURDIEU,1979); de como os conceitos são social e historicamente situados, portanto dinâmicos e passíveis de re-significação (VIGOTSKY, 1998). Talvez então possamos colocar entre parênteses nossas próprias concepções de mundo, de arte e de música ao nos darmos conta de que elas nos foram inculcadas por "esquemas de percepção e de apreciação" pelo poder simbólico (BOURDIEU, 1989) que nos faz ver como oposto o que é interdepende e complementar.

Se os nativos, seja pela faixa etária, seja pelo nível de instrução musical, ainda não desenvolveram os conceitos que uma educação musical formal legitima – legitimidade estabelecida num contexto espaço- temporal que não é nosso, mas que insistimos em reproduzir – eles podem, livres do condicionamento a que estamos sujeitos, re-significar esses conceitos e nos apresentar uma concepção de música mais coerente com o tempo que vivemos.

Talvez então estejamos preparados para compreender que, a despeito de sua diversidade, a música possa ser uma "linguajem de todas as nações" e supor que *" o que já se faz, em escala mundial, na mestiçagem das músicas e na exploração cada vez mais livre do objeto sonoro, se fará necessariamente em todas as dimensões do espírito"* . (LÉVY, 2001, p. 133). Que o ritmo, como "uma disciplina do tempo", pode revelar o agenciamento humano em ordenar sua existência; e que a harmonia, na coerência das partes com o todo, nos mostrar a "arte de viver".

Apreendamos com estes jovens a música de nosso tempo; apreendamos com essa música a entender o nosso tempo, na densidade e complexidade de sua tessitura, na velocidade acelerada de seus ritmos, no movimento vertiginoso de suas cadências, e na diversidade de suas qualidades tímbricas. Pois isso que chamamos de música é muito mais do que supõem alcançar os campos de saberes das diferentes musicologias.

Referências bibliográficas

BENNET, Roy. *Uma breve História da Música.* Rio de Janeiro: Zahar, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

_____. *La Distinction*: critique sociale du jugement. Paris: Minuit, 1979.

FELD, Steven. *Sound and Sentiment*: birds, poetics, and song in the Kaluli Expression. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

LA TAILLE, Yves; OLIVEIRA, Marta Kohl; DANTAS, Heloysa. *Piaget, Vigotsky, Wallon*: teorias psicogenéticas em discussão.São Paulo: Summus, 1992.

LÉVY, Pierre. *A Conexão Planetária*: o mundo, o mercado, a consciência. São Paulo: Ed. 34, 2001.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação do Alto Xingu. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

SEEGER, Anthony. *Why Suyá Sing:* a musical antrhopology of amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

VIGOTSKY, Lev Semenovich. *A formação social da mente*: o desenvolvimento dos processos psicológicos superiores. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

OBSERVAÇÕES SOBRE A GAFIEIRA ESTUDANTINA MUSICAL COMO CENÁRIO LUPICINIANO

Gaspar Leal Paz
gasparpaz@ig.com.br

Resumo: Em nosso trabalho optamos por uma leitura etnomusicológica da tradição musical. O fulcro principal, desenvolveu-se a partir da análise da poética musical em Lupicínio Rodrigues, e da percepção da representação das gafieiras na divulgação da obra desse autor. Esses aspectos são salientados, principalmente, pelos questionamentos surgidos em nossa pesquisa de campo, onde observamos o ambiente da Gafieira Estudantina Musical, casa de dança de salão do Rio de Janeiro, um espaço importante para o desvelamento da criação, emissão e recepção das obras musicais de Lupicínio Rodrigues. A Gafieira Estudantina Musical se inscreve em importantes momentos culturais e sociais no Brasil. E Em meio a essa paisagem sonora, destaca-se a associação de discursos e narrativas, onde podemos observar o transitar de linguagens a partir da percepção dos eventos. Nessa comunicação, pretendemos valorizar a partir da interpretação de nossos estudos de campo, a influência e importância das gafieiras na divulgação da música de Lupicínio Rodrigues.

O cômico representa um importante papel na obra de Lupicínio Rodrigues. E é notável que essa dimensão apareça quando acompanhamos sua recepção na gafieira Estudantina Musical. A partir daí temos alguns aspectos que evidenciam nossa problemática.

Lupicínio foi muito lembrado como um compositor dramático e interprete da dor-de-cotovelo, ou dor de amor. É interessante notar que as interpretações mais dramáticas de sua obra foram feitas, principalmente, por cantores como: Francisco Alves, Linda Batista, Orlando Silva, entre outros que fizeram sucesso na tão falada "Época do Rádio", em meados dos anos 40. A proposta de Lupicínio Rodrigues, como interprete, era mais atenuada - mostrava uma economia no cantar, inspirada em Mário Reis, sem carregar na expressão operística, um tanto quanto reverenciada em interpretes da época.

O fato é que havia um processo consciente de exploração da comicidade, que parte de duas premissas em Lupicínio Rodrigues: a primeira é mais satírica e irônica, imediatamente introduzida pela comédia política; na segunda o aspecto cômico é mais lúdico na esteira do *divertissemant*, quase rondando características do teatro bufão. Duas músicas podem servir de exemplos. As músicas "vingança" e "Nervos de aço" foram parodiadas com objetivos humorísticos e políticos.

A paródia de Nervos de Aço, foi elaborada por Alvarenga e Ranchinho e seria uma crítica ao Estado getulista.

Você sabe o que é ter um amor meu senhor?
Por um cargo que só dá prazer
Receber um polpudo ordenado e viver
Quinze anos sem nada fazer
Ter um DIP e um tribunal pra falar
Da bondade do seu coração
Ou uma trama de puxa canalhas
Enrolar os esforços de uma nação

Em Lupicínio Rodrigues esse aspecto do cômico enquanto manifestação social, parte desde seu início como compositor, quando compõe músicas carnavalescas. Em suas crônicas ele revela mais esse aspecto lúdico de lembranças alegres do que o lado sofrido das canções sentimentais. Foi no caráter lúdico e dramático da obra de Lupicínio Rodrigues que encontramos as primeiras aproximações identitárias ao cotidiano da Gafieira Estudantina Musical. Talvez seja importante destacar aqui a ironia que já tomava conta do ambiente artístico brasileiro. O cinema reconhecia em 1935, Grande Otelo, comediante e ator premiado em Macunaíma - uma sátira aos valores culturais brasileiros do livro homônimo de Mário de Andrade. Grande Otelo, chegou a montar um espetáculo com Caetano Veloso sobre a música de Vicente Celestino, que trazia uma carga profunda do sentimento de desilusão amorosa.

Olhando para esses aspectos podemos visualizar a quanto andavam as coisas nessa época. Uma época de crescimento econômico e de uma grande exploração imobiliária, que assiste a formação de bairros da zona sul do Rio de Janeiro. Foi desse ambiente que despertaram, segundo José Ramos Tinhorão, os ideais que viriam a ser mais tarde o "sucesso do show opinião", encenado em 1964, no Rio de Janeiro, com Zé Kéti, João do Vale, Nara Leão. Para Tinhorão, o show Opinião veio revelar sua origem no interesse pelas reuniões musicais no restaurante Zicartola e na Gafieira Estudantina, mostrando um importante momento sociológico: a valorização da cultura popular pela classe média. Os espaços do Zicartola e da gafieira Estudantina eram ambientes de ensaio das escolas de samba, segundo ele – e abarcavam também manifestações de meio de ano, época que distantes do carnaval, desenvolviam outras atividades talvez menos ofegantes. (TINHORÃO, 1997).

Nos aspectos jocosos, que muitas vezes beiram o burlesco, Lupicínio Rodrigues sorveu muitos de seus melhores momentos, resgatando uma relação entre o trágico e o cômico em suas composições musicais. Esses dois sentidos estão em constante dialética na obra deste autor. O cômico é lançado como gesto social, quando expressa um aspecto moral por intermédio do corpo. Um bom exemplo, é a dor-de-cotovelo, termo que busca uma

representação para os problemas afetivos. Com os cotovelos doridos, porque dispostos numa mesa de bar; a dor-de-cotovelo é uma dor aguda, que no interior da corporalidade invade a alma de quem sofre. O sofrimento propicia um desabafo, uma troca de relações, como a expressão do senso comum: falar pelos cotovelos, falar demais, com o inconsciente aceso. O corpo refletindo um aspecto moral. Esses fatos intensificam-se e assimilando esses processos a linguagem se corporifica. Aqueles antigos temas cômicos de Racine e Molière se encontram agora em Lupicínio Rodrigues: "Só deus dá a sentença ao pecador". E aqui a importância maior é do imaginário. Em Labiche: "Só deus tem o direito de matar seu semelhante". O jogo de palavras é também jogo de idéias, e como diz Bérgson, ele nos confunde: "as duas proposições são combinadas de tal maneira que nos enganam os ouvidos e nos dão a impressão de ser uma dessas frases repetidas e aceitas maquinalmente" (BERGSON, 2001, pg. 84). E o tempo para desvendar ou inteligir o ritmo da expressão, terá o papel de conduzir o espectador à aprazível pletora do riso, da alegria, do jogo lúdico.

A Gafieira Estudantina Musical

Observamos a Gafieira Estudantina Musical, num período de aproximadamente um ano, a partir de julho de 2002 até o final de junho de 2003. As observações foram feitas sistematicamente as quintas-feiras e esporadicamente as sextas-feiras, sábados e domingos, dias de funcionamento da Casa (Fora do horário dos bailes a gafieira propicia aulas de danças, que são ministradas pelos mais variados profissionais). Esse período de contato foi importante para a familiarização e entendimento do funcionamento desse espaço. Em entrevistas feitas com freqüentadores, dançarinos, músicos, administradores do espaço, entre outros, constatamos inicialmente, em muitos casos, omissões, respostas evasivas e outras facetas. Apenas com o respaldo da observação, podemos melhor direcionar e interpretar esses comportamentos. Procuramos aos poucos participar ativamente dos eventos do local, de forma mais espontânea. Nossas entrevistas não foram registradas em gravadores, mas anotadas a medida das circunstâncias. Usamos o recurso da gravação do evento para registrar a performance sonora, o estilo de repertório e as características da movimentação no salão.

O local onde está situada a gafieira Estudantina é um tanto peculiar. A praça Tiradentes, homenagem ao inconfidente mineiro, atualmente é cercada de grades e é um dos pontos de transporte coletivo da cidade. Nos lados opostos ao da Gafieira, estão dois importantes teatros do Riode Janeiro: o Carlos Gomes e o teatro João Caetano. A construção arquitetônica é antiga e ocupada, principalmente de estabelecimentos comerciais durante o

dia, como: hotéis, supermercados, sapatarias, bares, restaurantes e pontos de prostituição. Por esses aspectos e pela localização no centro da cidade, esse local admite a confluência de milhares de pessoas. Na parte da noite, fechados muitos dos estabelecimentos, a praça assume um aspecto mais exíguo, freqüentado por passantes e vendedores ambulantes. Toda essa atmosfera é vista das sacadas do sobrado da gafieira Estudantina. Na entrada da gafieira já existe um certo mecanismo de segurança, como: um guardador de carros, segurança da casa e uma bilheteria, onde se compram os ingressos e a mesa, com preços populares. Adentrando ao espaço, passamos por uma escadaria, onde inicialmente estavam expostos: o regulamento da gafieira e fotos de celebridades que freqüentavam o local. No andar superior é que está localizado o salão principal.

A gafieira é um espaço comercial que possuí salão de dança, bar e orquestra musical, onde os freqüentadores dançam aos pares. Os freqüentadores, chegam paulatinamente, a partir de 22h 30min, acomodam-se nas mesas do salão Maria Antonieta (homenagem à dançarina e professora de dança Maria Antonieta Guaycurus de Souza, que é uma das personalidades do local) e aos poucos começam os bailes. A população é bem heterogênea. Há estudantes, estrangeiros visitantes, crianças (quando acontecem concursos de dança), profissionais de diversas áreas e distintas classes sociais, numa espécie de comunhão familiar. E é interessante, que para os não freqüentadores, a normatividade do local, lembra num primeiro momento, um centro de tradições. O que aos poucos vai sendo amenizado com os passos da dança e o reconhecimento das festividades do local. Segundo a dançarina e professora de dança Maria Antonieta, a origem do termo gafieira é francesa e irá recorrer na aceitação do erro, da gafe. Não é que na gafieira só se aprenda sozinho, errando, pois hoje existem as academias de danças que ocupam um papel fundamental, mas nos primórdios desses eventos o aprendizado acontecia dessa forma, e a pedagogia da gafieira nascia desse processo. A valorização essencial aí é do improviso, da composição circunstancial, da valorização da comunicação.

As danças de salão em sua maioria não deixam de demonstrar a sua herança européia, mas num ambiente como esse, os elementos nativos de regiões do Brasil e das Américas são o colorido da expressão artística.

Os visitantes que passam pelo local, normalmente ouviram falar da cultuada tradição da gafieira, esperam, por conseguinte um ambiente de festividade, bailes, música, dança. Entrando nesse espaço popular, encontram um ambiente propício a encontros, desencontros, numa dialética intensa. Muitas das pessoas que conversei sobre a impressão que tiveram da

gafieira, levantaram esse diálogo do subjetivo e o coletivo. Parece que o maravilhamento com a ritualística local, se dá a partir da valorização da memória da cultura popular.

E à medida que percebia o ambiente, notei que aquele era um espaço tipicamente lupiciniano. O bar, o ambiente boêmio, indivíduos bebendo, outros dançando; alguns com um ar sóbrio, outros mais eufóricos. Na continuação das mesas, um salão de danças.

Essa perspectiva se expande se olhada do palco, com os músicos, ou mesmo do mezanino, onde fica o operador de som. Somente a partir daí é que fui entendendo o re-processamento que ocorria da linguagem de Lupicínio naquele espaço, e pude investigar a possível recepção de Lupicínio nos dias atuais.

Maria Antonieta disse sobre Lupicínio em uma de nossas interlocuções: "Esse Lupicínio era sensacional, ele deve ter sentido o sofrimento à flor da pele. Eu digo isso, porque a grande maioria dos artistas, que fizeram arte da forma que ele fez, tiveram essa grande inspiração, essa grande sensibilidade. Na dança, quando se tem sentimento temos tudo." E acrescenta: "O samba-canção e o bolero, são os meus ritmos preferidos, pois eles trabalham com a lentidão. Eles têm o seu tempo. E eu sou lenta" (Depoimento ao autor, Rio de janeiro, 2002). Disse ela identificando-se com a expressividade do andamento. Para ela em suas reminiscências, parece que hoje não encontramos mais esse tipo de poesia, esse jeito de dançar.

O transcorrer da festividade, na gafieira, assume diversas proporções do início ao fim, que se identifica com processos primários dos indivíduos, com o ritmo de vida e os desafios de fôlego. No final um ritmo mais moroso é acentuado por algumas bandas musicais. A transição da mudança nesses repertórios, também passa pelas diferentes idades dos músicos, participantes e dançarinos. Essa diversificação trás uma nova vida ao local. As discussões são muito mais sobre outros aspectos da dança e da música. É aqui que o papel de Jamelão é revelador.

Jamelão é um Carioca que tem sua trajetória musical marcada pela interpretação de músicas de Lupicínio Rodrigues. Jamelão desenvolve sua musicalidade a partir de dois referenciais: o da escola de samba, pois este é um dos mais famosos sambistas da Velha Guarda da Mangueira, e além disso pela sua freqüência nos chamados dancings, que se identificariam com o que chamamos de gafieira. Pela informação de Adelzon Alves (ao autor, Rio de Janeiro, 2003), Jamelão traduziu esse panorama dos bailes pelo Brasil afora junto com a orquestra Tabajara, que o acompanhava com os famosos arranjos de gafieira.

Segundo informações de Isidio Fernandez, existiam mais de 300 gafieiras no Rio de Janeiro, na praça Tiradentes, por exemplo, haviam quatro (ao autor, Rio de Janeiro, 2002).

Para ele, a gafieira surge das festas na idade média européia, que os nobres propiciavam aos seus operários. No Brasil com o seu ambiente idílico ela aparece com a necessidade de diversão de uma população marginalizada.

Olhando para o ambiente da gafieira, a pergunta que repercute sem cessar, é o que o ritmo deve significar para as pessoas que freqüentam esse espaço? E a resposta aos poucos parece ensaiar sua coreografia e orquestração. O ritmo significa, o fluir da vida dentro da sociedade. É daí que começamos a problematizar esses fatos. Qual o sentido de pessoas dançando no centro do salão as palavras de Lupicínio Rodrigues?: "Homem que é homem, faz qual o cedro, que perfuma o machado que o derrubou", expressão usada na música Castigo, onde o autor aconselha a mulher-protagonista do samba-canção, a imitar as plantas que morrem de pé. Ou mesmo a sensação angustiante de um homem sentado em frente a movimentação da dança, bebendo e ouvindo os versos de Lupicínio e Rubens Santos: "Eles dizem que eu bebo demais e que sou vagabundo. Todos falam que sou um perdido, um perdido pro mundo..." (Minha História). Esses sambas são contradições sociais que revelam a realidade com sentido intenso e sem máscaras. Podemos nos deparar freqüentemente com esses fatos na gafieira Estudantina Musical.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. *Brega:* Music and conflit in urban Brazil. Dissertação de mestrado em Música. Urbana-champaing: University of Illinois, 1987.

ARAÚJO, Samuel. *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), 1992.

ARAÚJO, Samuel. "The politics of passion: The impact of bolero on Brazilian musical expressions". *Yearbook for Traditional Music* 31:42-56. 1999.

BERGSON, Henri. *O Riso*: ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Bebedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro:UFRJ, 1998.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martim Fontes, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MIDDLETON, Richard. *Stuying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NATTIEZ, Jean-Jacques. "El pasado anterior. Tiempo, estructuras y creación musical colectiva: A propósito de Lévi-Strauss y el etnomusicólogo Brailoiu". Trans 1. 1995.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Petite histoire critique de l'ethnomusicologie*. Paris: Musique en jeu –n 28, setembro,1977.

NETTL, Bruno. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Conferência de abertura do I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2002.

PAZ, Gaspar Leal. *Linguagem e recepção da poética musical em Lupicínio Rodrigues:* um estudo etnomusicológico. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2003(b).

PELINSKI, Ramon. *Los sentidos y el sentido del tango*. Trabalho apresentado durante o II Seminário de Etnomusicólogos Ibero-Americanos, Centro Superior de Investigações Científicas, Barcelona, 1996.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música. Questões de uma antropologia sonora". São Paulo: *Revista de antropologia,* vol. 44 n1, 2001.

RODRIGUES, Lupicínio. *Foi assim:* o cronista Lupicínio conta as histórias de suas músicas. Porto Alegre, L&PM, 1995.

RODRIGUES, Lupicínio. “Entrevista para o Pasquim”, Edição 225 –23, Rio de Janeiro, 29.10.1973.

SMALL, Cristopher. “El musicar: um ritual em el espacio social”. Conferencia pronunciada no III Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia, Benicassim, 25 maio.

TURINO, Thomas. “The coherence of social style musical creation among the Aymara in: Southern Peru”. Ethnomusicology 33(1):1-30.

TURINO, Thomas. “Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical”. *Horizontes Antropológicos,* Porto Alegre, ano 5, n11, pp, 13– 28, 1999.

VILA, Pablo. “Identidades narratives y musica. Una primera propuesta teorica para entender sus relaciones. II Encuentro del Grupo Iberoamericano de etnomusicologia, Barcelona, 1995.

WICKE, Peter. *A música popular como prática cultural.* Tradução de Raul Oliveira, 1997.

OS DISCURSOS MUSICAIS VERBAL E NÃO-VERBAL DE PIANISTAS: CONCLUSÕES DE UMA PESQUISA

João Miguel Bellard Freire
jmbfreire@yahoo.com

Resumo: Nossa pesquisa de dissertação de mestrado investigou a relação entre os discursos musicais verbal (comentários sobre música) e não-verbal (performance musical) de pianistas/ professores brasileiros de música de concerto buscando aproximações e contradições entre ambos (Blacking, 1995). Foi feita uma entrevista com os pianistas onde questões relativas a interpretação, fidelidade à partitura e pensamentos sobre o repertório brasileiro de música para piano foram abordados. Na etapa seguinte, utilizamos gravações de obras de Cláudio Santoro (Prelúdio nº1 e Toccata) feitas pelos entrevistados para analisar as diferentes abordagens interpretativas. Por último, retornamos aos mesmos para que estes fizessem comentários sobre suas interpretações. As entrevistas foram analisadas com base na questão de continuidade/ mudança em tradições musicais (Nettl, 2002) e na questão da autonomia do campo artístico e do *habitus* (Bourdieu, 1996). A análise das gravações foi embasada na Fenomenologia aplicada à música, procurando descrever os eventos musicais com base em nossa percepção dos mesmos (Clifton, 1983). Percebemos diversas similaridades entre os discursos verbal e não-verbal dos entrevistados (bem como algumas contradições), apontando uma possibilidade de estudo da música de concerto ou de outras tradições musicais com base em ambos discursos. As conclusões da pesquisa serão apresentadas, bem como as gravações e comentários dos pianistas entrevistados.

Esta comunicação é um resumo da dissertação de mestrado "Pianistas e Cláudio Santoro- um estudo etnomusicológico" defendida em outubro de 2003. Nossa proposta foi fazer um estudo da interpretação da música de concerto sob a ótica do intérprete. Nosso interesse era investigar diferentes possibilidades de se interpretar uma obra, o que seria um resultado de maneiras diversas de se estruturar a mesma.

Vimos que a música de concerto ocidental ainda é pouco explorada pela etnomusicologia. As poucas etnografias existentes sobre esse assunto são mais voltadas para os aspectos sociais das práticas musicais, sem envolver as questões musicais propriamente ditas. Buscando, em parte, suprir essa lacuna, nossa pesquisa consistiu em uma etnografia realizada com pianistas brasileiros, enfocando a interpretação musical através de dois discursos musicais: o verbal (falar de música) e o não-verbal (o som musical) (BLACKING, 1995). Enfatizamos o discurso musical na pesquisa etnomusicológica, sem desprezar sua inserção na cultura.

A etnomusicologia (assim como a antropologia), em períodos anteriores de sua trajetória, enfocava predominantemente o estudo do "outro". Este seria o diferente e, na maioria das vezes, não-ocidental. Uma visão de etnomusicologia mais recente procura superar essa divisão nós/outros, colocando como foco principal a maneira de estudar tradições, e não um estudo apenas de certas tradições (COOLEY, 1997).

Por acreditar nessa visão e concordando com a definição de etnomusicologia dada por Nettl (1988) – "o estudo de música na ou como cultura" (p.1), vimos total pertinência em incluir uma tradição bastante presente e forte dentre as músicas ocidentais como objeto de estudo- a música de concerto.

Para isso, selecionamos cinco pianistas brasileiros (que também atuam como professores) para que falassem sobre suas práticas. Os entrevistados foram Luiz Carlos de Moura Castro, Marcello Verzoni, Maria Alice Coelho, Maria Alice de Mendonça e Maria Teresa Madeira. Fizemos perguntas sobre o que seria interpretação, tempo musical, ritmo, forma, sobre a relação dos intérpretes com a música brasileira de concerto, a proporção desta nos seus respectivos repertórios, a influência dos professores de piano deles em suas abordagens interpretativas, além de perguntas específicas sobre Cláudio Santoro (1919-1989), já que discutimos a interpretação de duas obras suas. [1]

Num segundo momento, incluímos uma análise das práticas dos intérpretes. Trabalhamos com suas gravações de duas obras de Cláudio Santoro - a Toccata e o Prelúdio nº1 do 1º Caderno, procurando perceber as diferentes maneiras de estruturar a obra.

Consideramos os entrevistados como um "grupo sonoro" (*sound group*): "[...] grupo de pessoas que partilham uma linguagem musical, além de idéias sobre a música". (BLACKING, 1995, p. 232), sem, no entanto, pretender achar uma uniformidade de concepções entre eles. Acreditamos ser essa a melhor abordagem para lidar com os pianistas, visto que os mesmos não atuam em grupo na maior parte das vezes, bem como sua localização geográfica é dispersa. Desse modo, seria forçado considerá-los como uma comunidade.

Discutimos as entrevistas com base, sobretudo, nos conceitos de continuidade e mudança dentro de tradições musicais (NETTL, 2002). As considerações sobre o campo artístico, sua autonomia e sua procura por um distanciamento dos demais campos sociais, de Pierre Bourdieu (1996), foram utilizadas como forma de analisar os discursos dos pianistas, especialmente através do conceito de *habitus*.

[1] No presente trabalho, enfocaremos somente a questão da interpretação em razão do espaço.

As interpretações das obras de Santoro foram analisadas a partir dos aspectos temporais, texturais, timbrísticos e pianísticos, com base em nossa escuta. Utilizamos alguns pressupostos da fenomenologia aplicada à música (CLIFTON, 1983) em nossa análise. Após analisarmos as gravações, retornamos aos intérpretes para que estes ouvissem suas próprias interpretações e as comentassem.

Buscamos, também, utilizar os três aspectos do modelo tripartite de Merriam (NETTL, 2002)- som, idéias e comportamento através das duas etapas da pesquisa, procurando, assim, relacionar as dimensões teóricas e práticas da atuação dos entrevistados.

Pudemos perceber, pela profundidade dos relatos de cada pianista envolvido nesta pesquisa, que não podemos considerá-los como intérpretes desinformados Vimos profissionais que têm uma postura clara quanto à interpretação e os temas relacionados a esta (tempo, forma) abordados nas entrevistas. Os pianistas também demonstraram ter clareza em suas posições no tocante a suas escolhas de repertório, especialmente em relação ao repertório pianístico brasileiro, que todos consideraram de grande qualidade e com o qual estão fortemente ligados.

Com relação à interpretação, gostaríamos de destacar algumas das idéias principais apontadas pelos pianistas:

- A fidelidade à partitura, que envolve uma busca por compreender a escrita do compositor.
- O conhecimento do estilo, que faz com que determinados aspectos, rítmicos, por exemplo, possam ter acentuações diferentes, apesar de uma grafia semelhante.
- A possibilidade de transformação de uma interpretação ao longo da vida de um músico, fruto de suas convicções e vivências, tanto pessoais quanto musicais,o que, naturalmente, excluiria a existência de uma interpretação definitiva.
- A importância de uma compreensão estrutural da obra, que permite uma interpretação mais coesa, propiciando um maior entendimento da peça pelo público.
- A necessidade de uma desenvoltura rítmica de grande qualidade por parte do intérprete, para que a música flua e possa comunicar algo.
- A comunicação com o público através da música, para que as pessoas sejam transformadas ao assistirem a um concerto.

A concepção de interpretação dos pianistas está mais ligada a uma busca pela "verdade" do compositor. Sem excluir a dimensão criativa da interpretação, de certo modo, os intérpretes parecem privilegiar o ponto de vista do compositor.

Retomando Nettl (2002), podemos considerar a busca por uma interpretação "autêntica" , ou seja, que respeite as intenções do compositor, como ligada a duas concepções fundamentais: **continuidade** e **mudança** em uma tradição musical.

A mudança, segundo o autor, ainda seria vista de forma negativa pelos etnomusicólogos, muitas vezes. Percebemos que para os pianistas, a questão também é bastante delicada, e que, em geral, eles estão mais preocupados com a continuidade de certas práticas que envolvem o seu ofício.

A questão da mudança de uma obra, na tradição da música de concerto, é polêmica. De acordo com Nettl, enfocando a ótica prevalente na música ocidental:

> [...] uma peça, uma vez composta, tem uma integridade inviolável. Se uma obra existir em duas versões, uma delas precisa ser considerada "a" realização fundamental. As performances são julgadas de acordo com a proximidade que elas parecem ter das intenções do compositor, e todo o campo das 'práticas interpretativas' (*performance practice*) gira, entre pesquisadores e artistas, em torno da noção de integridade das obras musicais desde que foram estabelecidas pelo compositor. (NETTL, 2002, p. 11)

Teríamos, assim, um pressuposto básico da interpretação, na concepção acima descrita: respeitar a "integridade inviolável" da obra. As performances seriam consideradas adequadas se respeitassem as "intenções do compositor". Pareceu-nos que os pianistas entrevistados se aproximam desta idéia. Embora não acreditem na existência de uma interpretação definitiva da obra, a busca por conhecer e respeitar as intenções do compositor fizeram parte de suas respostas, bem como uma crítica à leitura "desinformada" ou "deformada" que levaria a interpretações que não seriam consideradas válidas.

Coelho, por exemplo, ao ser perguntada sobre duas interpretações bastante distintas de uma obra de Santoro, em que cada uma ressaltaria diferentes aspectos estruturais respondeu da seguinte maneira: "Sendo tão diferente no caso de um compositor contemporâneo? Eu não acho possível. É claro que pode ser melhor ou menos bem tocado. Mas se você diz que as duas são bem tocadas, alguém não conversou com ele. Eu acho que não dá."

A pianista, em outras palavras, reafirma a citação de Nettl, ao comentar que apenas uma das interpretações estaria de acordo com as intenções do compositor ("alguém não

conversou com ele"); a outra não respeitaria essas intenções. Fica implícito que uma das leituras é considerada válida e a outra, não.

Acreditamos que esse tipo de concepção de interpretação esteja vinculada ao tipo de formação acadêmica pelo qual todos os pianistas passaram: escolas de música. Nelas, a ênfase é na continuidade de práticas, de repertórios e de idéias.

A continuidade de práticas (que envolveria a concepção de tradição) também está presente nos discursos dos pianistas, ao sinalizarem que seus professores tiveram um impacto profundo em seus posicionamentos como intérpretes, até com relação à escolha de repertório. De certo modo, isso também fica claro quando os intérpretes falam de seus professores e dos professores destes. Moura Castro estudou com Guilherme Fontainha, que foi aluno de Vianna da Motta que foi aluno de Liszt. Estabelecem-se linhas sucessórias, não como escolas nacionais, mas como "herdeiros" de um grande mestre. Tanto Coelho como Verzoni foram alunos de Arnaldo Estrella, e falam da importância deste como incentivador de seus estudos de música brasileira, bem com Moura Castro, que falou das relações de "primeira linha" que Estrella tinha com os compositores brasileiros. Essa "herança" é um fator importante para todos eles. Por serem "herdeiros" também estariam envolvidos com a manutenção desse patrimônio artístico, que envolveria suas idéias, práticas e repertório.

A formação artística dos intérpretes poderia ser pensada sob a ótica do *habitus*. De acordo com Turino (1999):

> [...] o *habitus* opera em uma relação dialética com as condições externas em razão de que as práticas que ele gera são externalizadas em formas e comportamento que uma vez mais tornam-se parte das 'condições objetivas' e assim reciprocamente tornam-se modelos formatadores das disposições internalizadas. (TURINO, 1999, p. 15)

Podemos pensar numa interação dialética entre os conceitos e práticas aprendidos na vida acadêmica e sua exteriorização por parte dos músicos através de suas práticas, repertórios e idéias sobre a música. Estas podem ser modificadas pelos indivíduos e passam a atuar como formadoras das condições externas, tanto no trabalho dos pianistas como intérpretes, quanto como professores.

O conjunto das práticas, repertórios e idéias também poderia ser encarado a partir do modelo tripartite de música de Alan Merriam (NETTL, 2002, p. 14): som, representado pelo repertório; comportamento, que englobaria as práticas; e o conceito, representado pelas idéias. A continuidade e a mudança, em uma tradição musical, podem envolver os três aspectos.

Coelho e Madeira destacaram a possibilidade de mudança da interpretação de uma obra por um intérprete ao longo de sua vida. Aproveitando o modelo de Merriam, por exemplo, se o conceito que um intérprete faz de uma obra se modifica, haveria uma mudança em sua prática. Ou seja: seria modificada a sua abordagem da obra, o que mudaria o resultado final, o som.

Blacking (1995) vai na mesma direção ao afirmar:

> [...] como dois intérpretes *pensam sobre* a mesma passagem pode fazer uma grande diferença em suas performances, mesmo que possa não existir nenhuma diferença observável nos seus movimentos de dedo, pulso ou braço. Como os ouvintes *pensam sobre* essas mesmas performances pode ser um fator a mais na comunicação e interpretação. (BLACKING, 1995, p. 230) (grifos do autor)

Podemos fazer um paralelo dessas idéias relativas à influência do conceito sobre o som, com a nossa análise das gravações das obras de Santoro. Percebemos diferentes abordagens que resultaram em diferentes resultados musicais. Ao comentarem suas gravações, os pianistas destacaram diferentes aspectos da obra e de como a conceberam.

Nesses comentários, foram abordados os aspectos que os intérpretes julgaram mais importantes, complementados com algumas perguntas feitas por nós. Em nenhum momento, os pianistas fizeram menção a questões relativas às intenções do compositor. Embora tenham dito que isso seria uma busca ou uma preocupação para eles, suas próprias performances não foram discutidas por esse aspecto.

Podemos apontar uma divergência entre um conceito mais geral de interpretação por parte dos pianistas e sua prática propriamente dita. Ao frisarem a importância de serem fiéis às intenções do compositor na interpretação, mas não discutirem suas gravações por essa ótica, podemos inferir que essa é uma idéia mais ampla, sem que a prática tenha que ser regulada somente por esse ponto de vista. Haveria, assim, um certo desacordo entre teoria e prática.

Embora tenhamos notado esse desacordo entre a concepção mais geral de interpretação e sua concretização prática, percebemos uma convergência entre as entrevistas, realizadas inicialmente, e os comentários feitos pelos pianistas sobre suas próprias interpretações. A maior parte dos aspectos que nos chamaram a atenção, foram comentados pelos pianistas (sem que fossem perguntados, inicialmente), retomando (às vezes com as mesmas palavras) questões discutidas nas entrevistas. Esse é um fato digno de nota, pois o intervalo entre os dois momentos chegou a meses, em alguns casos.

Na entrevista, Coelho ressaltou a importância da partitura; inclusive, partindo de uma leitura desta sem tocar ao piano. Outro aspecto chave foi sua ligação com a música brasileira, considerando que tocá-la representaria uma afirmação de nacionalidade.

Ao comentar sobre sua interpretação, um fato interessante ocorreu. A pianista não achava necessário ouvir sua gravação, mas pediu a partitura da Toccata para fazer seus comentários. Após insistirmos, ela ouviu a gravação acompanhando a partitura.

Seus comentários foram mais sobre as indicações de Santoro existentes na partitura, e sobre o que ela achava importante atentar ao estudar a obra. De certo modo, fica implícito que a pianista não separa a interpretação e a escrita da obra. Ao se deter na partitura, a pianista confirmou sua preocupação em conhecer o texto e ser fiel a ele.

Mesmo assim, a pianista falou de aspectos importantes que coincidiam com questões da sua entrevista. Ela enfatizou a questão rítmica do *ostinato*, apontando a ligação de sua escrita com a percussão brasileira. De fato, sua gravação da obra pareceu-nos conferir um caráter bem brasileiro à obra, justamente pela questão da acentuação rítmica. Ela destacou que concebia um trecho como pífanos nordestinos, bem como em outro, com harmonização em 7^{as} , remetia à bossa-nova. Percebemos com isso, que todas as referências da pianista foram voltadas para aspectos da música brasileira, o que foi ressaltado em sua entrevista.

Madeira falou do ritmo como algo essencial na interpretação, como se fosse uma "mola-mestra" que impulsiona a obra. Ao comentar sua gravação, a pianista falou do *ostinato* como uma "mola-mestra", como a base rítmica sobre a qual se apóia a melodia. A questão rítmica nos chamou a atenção em sua gravação, bem como uma igualdade de timbre do *ostinato* ao longo da peça. A pianista também falou sobre a questão da igualdade e da clareza na execução.

Mendonça também ressaltou a importância do ritmo para uma boa interpretação, destacando que todos os grandes intérpretes tinham grandes qualidades no tocante a este aspecto. Sobre sua interpretação, a pianista apontou a importância das contrações e expansões do tempo, como um elástico, que daria o caráter de movimento que ela vê na obra de Santoro.

Moura Castro, ao comentar sua interpretação, falou que esta era fortemente influenciada pela versão cantada da obra (a Canção de Amor, "Ouve o silêncio"), e destacou a importância de uma dicção própria, para que se criasse um clima mais intimista. Em sua entrevista, o pianista ressaltou a questão da dicção e de uma relação com o canto nos aspectos rítmicos e temporais.

Verzoni salientou a importância do aspecto emocional nas situações de performance, da busca de tocar o público. Em sua gravação da Toccata, percebemos um andamento mais

lento, com uma concepção de tempo mais estática. O pianista, ao comentar sua gravação, falou que entendeu a obra não como algo mais mecânico, e, sim, como dramático. Sua escolha de tempo teve ligação com esse aspecto emocional, tendo a peça uma "dificuldade de ir para a frente".

Seus comentários tocaram na questão emocional basicamente. Isso reforçou suas afirmações da entrevista. O pianista, inclusive, falou de se sentir incomodado ao estudar a peça, mais uma vez discutindo sua ligação afetiva com a mesma. Verzoni também chamou atenção para os aspectos "cerebrais" da construção da obra, a partir de uma célula repetida e variada (no *ostinato*). Esse comentário remete a uma tendência sua, comentada na entrevista, de abordar de uma forma intelectualizada a música.

Nossa análise indicou um tempo mais estático, enfatizando nuances da obra. Essa percepção foi confirmada pelo pianista, que justamente discutiu as questões emocionais por trás dessas características de sua gravação.

Embora tenhamos mostrado a aproximação entre os dois discursos verbais, percebemos pelas próprias gravações características musicais que estavam de acordo com os posicionamentos dos intérpretes em seus discursos verbais. Portanto, o próprio discurso não-verbal nos levou a perceber uma relação com o discurso verbal, não somente uma relação entre os discursos verbais dos dois momentos descritos.

Com base em nossa escuta, nos detivemos nos aspectos relativos à forma, tempo, timbre, dinâmica e algumas questões de execução pianística, como o uso do pedal e tipos de toque, valorizando as conseqüências estéticas desses aspectos técnicos. Ao atentarmos para as características que mais nos chamaram a atenção nas obras, percebemos diferentes enfoques que nos pareceram baseados em diferentes formas de estruturar a obra, ou seja, de conceber sua forma.

Naturalmente, ao dizermos que percebemos diferentes estruturações, não estamos querendo dizer que os intérpretes modificaram o material escrito, subvertendo-o. Estamos levando em conta, ao lidarmos com o resultado final, não somente a divisão fraseológica, mas estamos incluindo na discussão da forma os aspectos temporais, texturais, de dinâmica e de timbre. Dessa maneira, podemos dizer que os pianistas estruturam as obras analisadas sob diferentes pontos de vista, destacando diferentes aspectos: ora a dinâmica, ora a agógica, etc., o que resultou em diferentes "moldagens" espaciais e temporais.

É interessante notar que muitas de nossas observações em nossas análises, feitas previamente aos encontros com os intérpretes para que estes falassem de suas gravações, foram confirmadas por eles ao fazerem seus comentários.

Não é, contudo, pelo fato de os pianistas terem dito coisas semelhantes às nossas observações, que nossas análises foram validadas. Obviamente, dentro de uma perspectiva etnomusicológica, o retorno aos informantes, para que estes chequem a informação interpretada pelo pesquisador, é importante e necessária. Mas, ao mesmo tempo, a leitura de uma obra de arte, ainda mais sob uma análise apoiada em pressupostos fenomenológicos, não pode ser considerada "errada" ou "certa". O que prevalece são critérios como coerência e pertinência, que validam a referida leitura.

Inicialmente, nossa intenção era que todos os pianistas tocassem a mesma obra (possivelmente um dos Prelúdios do 1º Caderno) e que o registro de suas performances fossem feitas por nós. Não foi possível realizar as gravações dessa maneira. Tivemos que conseguir gravações já existentes, e tivemos que optar por ter duas obras a serem analisadas, no caso, o Prelúdio nº1 do 1º Caderno, e a Toccata. As gravações de Mendonça e Moura Castro não são comerciais, sendo que a de Moura Castro foi a única a ser realizada de acordo com nossa idéia original.

Sobre a Toccata, percebemos os seguintes elementos como importantes nas gravações:

- Concepções diversas de tempo, em geral, privilegiando a estabilidade métrica.
- Estratificação do espaço musical valorizada por diferentes sonoridades e, por vezes, por diferentes concepções de tempo.
- Variações de timbre pouco presentes.
- Estruturação baseada em diferentes aspectos: timbre, acentuações, tempo e estratificação

Sobre o Prelúdio nº1, apontamos as seguintes características, com base nas gravações:

- Preponderância do aspecto melódico
- Diferentes concepções de tempo: uma privilegiando a estabilidade métrica, outra privilegiando dilatações e retrações temporais
- Contraste entre as duas partes da obra, através de variações de sonoridade e dinâmica
- Mudanças de timbre pouco acentuadas

Acreditamos que os resultados obtidos com nossa análise permitiram um destaque para características diferentes das que abordaríamos através de outras modalidades de análise. A apreciação do produto musical apontou concepções diversas das obras em questão.

Podemos concordar com a proposição de Vinay (1995) de que a interpretação seria reveladora da estrutura da obra, já que percebemos diferentes "moldagens" dadas às obras. Este fato só poderia ter sido sinalizado a partir de um estudo de gravações.

Nossa pesquisa nos permitiu um olhar aprofundado sobre as práticas do grupo sonoro em questão, bem como de seus pensamentos sobre as mesmas. Sinalizamos convergências e contradições entre o verbal e o não-verbal e pudemos perceber que a interação dos dois discursos musicais pode ser uma estratégia bastante válida para a pesquisa etnomusicológica. A questão da estruturação é algo a ser mais explorado sob novas óticas, para que saiamos do monopólio da visão fraseológica. Pensar a estruturação da música de concerto sob diferentes parâmetros musicais pode nos fornecer uma visão mais abrangente sobre a interpretação musical.

Naturalmente, não esgotamos as questões relativas aos assuntos abordados na dissertação e acreditamos que tanto a metodologia quanto a temática podem ser revistas e ampliadas em futuras pesquisas. O que nossa pesquisa traz de novo é o estudo das práticas musicais da música de concerto pela etnomusicologia. Ousar transpor as barreiras e dialogar com as outras áreas da pesquisa musical enriquece nossa visão, permitindo novos olhares sobre as nossas práticas e questionando nosso *habitus* com relação a etnomusicologia e nossa prática como pesquisadores.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, 1992-93. p.25-31.

BARZ, Gregory. F & COOLEY, Timothy J. (Org). *Shadows in the field:* new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. New York: Oxford University Press, 1997

BLACKING, John. *Music, culture and experience*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998

CLIFTON, Thomas. *Music as heard- a study in applied phenomenology*. New Haven: Yale University Press. 1983

DAMATTA, Roberto. *Relativizando:* uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 1987

MONSON, Ingrid. *Saying something:* jazz improvisation and interaction. Chicago: The University of Chicago Press, 1996

NETTL, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical:* estudos de caso de quatro culturas". Conferência apresentada no 1º encontro nacional da ABET, 2002

_____. In: *the course of performance:* studies in the world of musical improvisation. Chicago: The University of Chicago Press, 1998

_____. *Mozart and the ethnomusicological study of western culture:* an essay in four movements. Yearbook for traditional music, vo1. 21, 989

_____. *The study of ethnomusicology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

RICE, Timothy. Toward a mediation of field methods and field experience. In: ethnomusicology. In: BARZ, Gregory. F & COOLEY, Timothy J. (org). *Shadows in the field; new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford University Press, 1997.

SADIE, Stanley (org.).*The new Grove dictionary of music and musicians.* London: Macmillan Publishers Limited, 1980

SHELEMAY, Kay Kaufman. Towards an ethnomusicology of the early music movement: thoughts on bridging disciplines and musical worlds. In: *Ethnomusicology*, vol.45, nº1, p. 1-29.

SOUZA, Luciana Câmara Queiroz de. *Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri:* subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção.Dissertação de Mestrado. UFRJ, 2000

THOMPSON, Paul. *A voz do passado:* história oral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Elizabeth. Redesenhando as fronteiras do gosto. In: *Horizontes Antropológicos- Música e Sociedade*,nº 11, Porto Alegre: PPGAS, 1999, p.119-144

_____. *Os mandarins milagrosos:* arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bártok. Rio de Janeiro: FUNARTE; Jorge Zahar Editor, 1997.

TURINO, Thomas. Estrutura, contexto e estratégia na etnografia musical. In: *Horizontes Antropológicos:* Música e Sociedade. n. 11, Porto Alegre: PPGAS, 1999, p. 13-28.

VINAY, Gianfranco. L'interpretation comme analyse: les *Variations Goldberg.* In: *Revue de Musicologie 81/1.*. Paris: 1995, p.65-86

ZILBERMAN, Regina. *Estética da Recepção e História da Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

OS ENCANTOS DA CANÇÃO

Monclar Valverde
monclar@ufba.br

Resumo: Costuma-se dizer que a música é "uma linguagem universal" e, ainda que tenhamos dúvidas sobre seu caráter de "linguagem", tendemos a concordar quanto a sua universalidade. Todavia, muito frequentemente, esse reconhecimento da universalidade do fenômeno musical resume-se à constatação da onipresença do canto nas diversas culturas do planeta. Esquece-se, assim, que a condição de possibilidade da própria canção é a dimensão originariamente musical da linguagem, sua plasticidade sonora. Isto não quer dizer que a canção seja simplesmente o desdobramento e a explicitação da secreta música das palavras, ou, ao contrário, que a linguagem seja mera extensão da voz; mas que há correspondência e tensão entre a música da língua e a palavra musicada. Além disso, a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: nela, a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo de alguém real; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente, quando não arrebatadora; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude e familiaridade à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes que são anônimos, mas se reconhecem. Cada um desses aspectos contribui para envolver o ouvinte e aproximá-lo de quem canta e dos que também o escutam, mas a força do canto vem deste conjunto, pois a simbiose entre a voz, a melodia, o acompanhamento e as palavras, no contexto de uma narrativa compacta, é o que explica o encanto das canções.

1. Pretexto

Já que nossa investigação refere-se a um fenômeno da cultura urbana contemporânea, que nos remete tanto à experiência popular quanto a reflexões eruditas, tomaremos como ponto de partida um debate que se estabeleceu recentemente - no âmbito desse formato comunicacional híbrido, igualmente típico desta cultura industrial e de massa, no qual floresce a canção, que é o suplemento cultural - em torno das possibilidades e limites da canção popular. Nesse tipo de veículo, é inevitável que o debate de idéias perca o ritmo e a profundidade dos formatos acadêmicos, masé igualmente certo que ele ganhe a explicitude e a contundência das disputas cotidianas, deixando bem claras as divergências, muitas vezes amortecidas e diluídas no embate conceitual, e revelando algumas convergências subterrâneas, frequentemente ignoradas e raramente admitidas pelos próprios envolvidos.

Tomemos, portanto, como referência inical, o caderno *mais!* da *Folha de S. Paulo* de 29 de agosto de 2004, que, a título de divulgação de novos lançamentos editoriais, nos quais o tema da canção é central, põe em foco visões teóricas e históricas conflitantes, embora igualmente representativas. Esse confronto– especialmente nítido quando tomamos em

consideração as entrevistas de José Ramos Tinhorão e Luiz Tatit sobre seus livros mais recentes (*Domingos Caldas Barbosa – O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)* e *O Século da Canção*, respectivamente) – deixa claros, não só os pomos da discórdia, mas igualmente - o que nos parece mais importante -, o horizonte comum a essas duas abordagens; o impensado que aproxima, ainda que involuntariamente, esses pensamentos que se pretendem opostos.

É evidente que o debate em torno da canção tem vários aspectos e nuanças, sejam aquelas relativas à formação de uma identidade nacional ou as que se referem ao papel das inovações tecnológicas na experiência musical de ouvintes, intérpretes e compositores, por exemplo. Mas um tema - o da "morte da canção"- parece condensar toda a polêmica e fornecer a chave que nos permita colocá-la em perspectiva.

Tinhorão, numa atitude só aparentemente paradoxal, decreta solenemente a superação da canção. Para ele, "acabou essa canção que nasce contemporânea do individualismo burguês", pois "hoje tudo é coletivo, com recursos eletro-eletrônicos". Mas é justamente essa associação entre certos padrões coletivos de conduta e os atuais recursos eletrônicos (tão demonizada em outras épocas – como no episódio da introdução da guitarra elétrica na MPB, com Gil e Os Mutantes) que possibilitará o surgimento deste formato mais "progressista" e "popular" que é o *rap*…

Portanto, a canção acabou e foi substituída pelo rap, que se distingue dela por abandonar a melodia e restaurar o direito originário da linguagem verbal, no âmbito do canto. Nas palavras de Tinhorão, "o rap não precisa de melodia porque eles tiram a melodia da palavra. É uma fala cantada. O interesse do rap é que ele volta exatamente ao início, a palavra passa a ser mais importante que a melodia".

Tatit, por sua vez, opina de modo igualmente categórico, mas na direção contrária. Questionado sobre a possibilidade da música eletrônica demolir o conceito de canção, ele responde: "Só se a era das línguas naturais (português, inglês, francês, alemão, japonês…) também se extinguisse". E apesar da preocupação do repórter (Alexandre Mathias) em esclarecer que mencionava a música eletrônica, "não no sentido apenas comercial, mas estético, de uma música não-linear, sem começo, meio e fim etc.", o argumento de Tatit é que "a canção é e sempre será uma extensão da fala, que também possui melodia e letra". Segundo o músico e pesquisador paulista, "enquanto os povos falarem, esses mesmos povos criarão suas canções como conseqüencia imediata (sic!)".

Usualmente tão meticuloso em suas análises, Tatit parece confundir aqui "canção" e "canto", reduzindo um fenômeno humano universal a um formato poético relativamente

recente (os historiadores consideram o dia 19 de outubro de 1814 como a data do nascimento da canção, porque foi nesse dia que Franz Schubert, então com dezessete anos, musicou o poema *Gretchen am Spinnrade*, de Goethe…). Apesar disso, ao afirmar que o Século XX *foi* o "século da canção", ele acaba admitindo que a canção, ou seu predomínio no cenário da cultura popular, tornou-se, hoje, coisa do passado.

Tinhorão, por sua vez, ao afirmar que "a canção acabou", certamente tem em mente um certo tipo ou formato de canção (em que alguém –como Charles Aznavour, citado por ele como seu "último representante"- "senta num banquinho e toca e canta"). Mas sabemos que ele não privilegia a forma em suas reflexões e sua atenção está voltada para o subsolo social da canção e para o grito de revolta que se pronuncia a partir de lá, como crítica e reivindicação. O *rap* é visto, então, como uma espécie de canto puro, realista e cru, livre da perigosa sedução provocada pela melodia e livre da pesada e dispersante arquitetura harmônica…

A canção é, pois, para ambos os estudiosos, um formato musical que simplesmente espelha a dinâmica e a estrutura da palavra falada. Isso a retira do mundo icônico dos puros sons e a instala no âmbito simbólico dos códigos e das significações, impedindo que os dois estudiosos vejam a saturação do formato canção como fenômeno propriamente musical… Não é por acaso, portanto, que, em ambos os casos, a força da canção seja associada a sua condição de veículo de mensagens, independente do fato de que elas sejam abordadas por um viés sociológico ou semiótico. E mais uma vez, vemos repetir-se o dilema de boa parte dos estudos etnomusicológicos: a música servindo de pre-texto para um discurso sobre outra coisa (a subjetividade, a identidade comunitária, os movimentos sociais, a afirmação dos gêneros ou as vicissitudes por que passam as mais diversas formas de expressão cultural…).

É esta última constatação, aliás, que encontramos na penetrante apresentação que o professor João Cezar de Castro Rocha, da UERJ, faz do terceiro lançamento editorial enfocado no suplemento em questão: os três volumes organizados por Berenice Cavalcante, Heloisa Starling e José Eisenberg, sob o título de *Decantando a República – Inventário Histórico e Político da Canção Popular Moderna Brasileira*. Destacando a importância da iniciativa e a qualidade das contribuições, o autor da resenha assinala que, dos 26 artigos que compõem os três volumes, apenas dois "apresentam alguma preocupação com o fator propriamente musical", enquanto os demais abordam as canções enquanto documentos ou testemunhos das instituições e costumes de cada época.

Alternativamente, sugerimos que a situação atual da canção pode ser interpretada como uma abertura criativa, mais essencial que o declínio de sua hegemonia, desde que a

analisemos como um acontecimento da história da música e não apenas como um desvio na história das línguas.

No Século XX, as estruturas musicais abandonadas pelas pesquisas de vanguarda migraram da produção erudita para as formas musicais típicas da cultura popular urbana, que passou, assim, a ser o último reduto da tonalidade. Poderíamos interpretar o declínio da hegemonia da canção como testemunho defasado do fim do privilégio do parâmetro da "altura" e como retorno do "pulso", na experiência e na análise do fenômeno musical, compreendendo, ao mesmo tempo, o abandono da melodia (como forma que exige uma entrega contemplativa), em função de uma performance fundada no gesto espontâneo e na interação pessoal. É certo que tal fenômeno reduz o alcance da canção como formato universal e quase compulsório, mas, ao mesmo tempo, libera esse formato para um cultivo e uma experimentação mais descomprometidos com a tradição.

2. Introdução

É evidente que a canção popular é um campo privilegiado para o estudo dos padrões de *sensibilidade* que se estabelecem e se desenvolvem numa sociedade determinada, mas isto não a reduz a um mero documento ou testemunho da vida social. Em primeiro lugar, porque ela aciona, em sua recepção, os mecanismos perceptivos, afetivos e simbólicos que caracterizam a sensibilidade enquanto tal, num sentido trans-cultural. Em segundo lugar, pelo fato de que sua natureza eminentemente temporal serve de modelo ou referência para o fluxo que caracteriza a própria experiência sensível, em sua dimensão propriamente existencial. Além disso, as reações suscitadas pelos diversos gêneros e formatos musicais ilustram plenamente a conexão entre a problemática cultural dos "padrões de recepção" e a problemática propriamente estética do juizo de gosto e da avaliação estética.

Falar da importância e do significado da canção é falar também da relação entre melodia e letra e das tensões entre o som e o sentido. O fato de que haja canções e que elas sejam capazes de captar as nuanças de uma situação, sem perder de vista seu enquadramento cultural, sugere que as próprias línguas têm uma cumplicidade com a música. Isto é evidente nas línguas tonais, mas é igualmente percetível nos tonemas de qualquer língua e no modo como eles se associam a certos atos de fala. Mesmo no que diz respeito à fala, a relação entre a plasticidade do material sonoro e o sentido das configurações resultantes não escapou a linguistas como Roman Jackobson (que aponta a estrutura diagramática das frases como um fator mais decisivo para a comunicação do que o caráter arbitrário do signo linguístico) e já

havia sido tematizada claramente por Jean-Jacques Rousseau, em seu ensaio sobre a origem das línguas.

Nietzsche, por sua vez, assinala a capacidade especial que a música tem de gerar imagens, mas adverte-nos igualmente quanto a impossibilidade de reduzí-la a tais imagens. Para ele, o poeta lírico "canta como canta o pássaro, por uma necessidade interior, e emudecerá se diante dele se planta o ouvinte curioso. Por isso, seria contrário à natureza pedir ao lírico que se preocupe com as palavras de sua canção […]". Retomando algumas das considerações de Wagner sobre a Missa Solene, de Beethoven, especialmente as idéias de que as vozes são tratadas como instrumentos humanos e o texto não é concebido segundo sua significação conceitual, mas como material sonoro para o canto, Nietzsche indaga, retoricamente, "o que entendemos do texto de uma missa de Palestrina, de uma cantata de Bach, de um oratório de Händel, quando não estamos cantando, mas simplesmente ouvindo?", para responder, em seguida: "Só *para os que cantam* há uma lírica, uma música vocal: o ouvinte a considera como música absoluta."

O sentido tem uma dimensão sensível, que é irredutível a um significado codificado. Dito de outra forma: a sonoridade de uma língua, enquanto fenômeno acústico culturalmente orientado, representa uma forma de musicalidade que é, enquanto matéia prima, condição da própria linguisticidade. E o próprio Rousseau, em sua época, lançou a desafiadora, embora arrojada, hipótese de que o canto seria anterior à própria linguagem e lhe serviria de modelo...

Por essa razão, nosso objetivo é defender a reflexão sobre a canção popular, enquanto formato narrativo sintético, certamente capaz de representar e configurar aspectos de nossa experiência existencial, não só pelo aspecto semântico das suas letras, mas igualmente pela plasticidade de seus ritmos e suas melodias.

3. Argumento

O que sustenta a universalidade da "música do mundo" é a onipresença do canto nas diversas culturas do planeta, mas a condição de possibilidade da própria canção é a dimensão originariamente musical da linguagem, sua plasticidade sonora. Isto não quer dizer que a canção seja simplesmente o desdobramento e a explicitação da secreta música das palavras, ou, ao contrário, que a linguagem seja mera extensão da voz; mas que há correspondência e tensão entre a música da língua e a palavra musicada.

Do ponto de vista musical, a fala é uma espécie de canção tímida, que submete as modulações da paixão à regularidade dos modos de dizer. Transformada em linguagem

escrita, ela se formaliza ainda mais e se traduz em conceitos universais. A poesia tenta despir a língua de seus véus convencionais e exibir a erótica dos seus sons, mas só consegue fazê-lo radicalmente quando se torna o instrumento de sua musicalidade e deixa a palavra cantar. Entre a fala e a poesia, a canção assume o desafio de harmonizar as tensões e levar ao máximo equilíbrio o jogo entre o som e o sentido.

Mas a canção não se reduz ao feliz casamento entre palavra e música: a voz, pela singularidade de seu timbre, torna presente o corpo de alguém; a melodia, a seu modo e sem dizer nada, conta uma história envolvente e completa; o arranjo e a instrumentação datam e localizam o acontecimento que se canta, conferindo concretude à ficção; as palavras, enfim, formam o elo simbólico de uma comunidade de falantes anônimos. Cada um desses aspectos contribui para envolver o ouvinte e aproximá-lo de quem canta e dos que também o escutam, mas a força do canto vem deste conjunto, pois a simbiose entre a voz, a melodia, o acompanhamento e as palavras, no contexto de uma narrativa compacta, é o que explica o encanto das canções.

Enquanto a melodia e a letra se submetem às determinações culturais e históricas da harmonia e da gramática, a voz possui um alcance e uma abrangência muito mais universais, como som simplesmente. Neste sentido, a voz que canta é a voz que soa, antes que a voz que diz. Mas reconhecer isto não significa tomar como referência a voz que se expressa por meio de gritos, gemidos, interjeições e onomatopéias ou através da imitação dos instrumentos musicais ou de outros tipos de som, vocalizando, sem propriamente cantar. O modo pelo qual a voz se realiza como "instrumento" singular e universalé o canto enquanto tal, esse tipo exclusivo de vocalização verbal, inseparável da entonação e da articulação que são próprias às palavras, mas relativamente autônoma frente ao seu conteúdo, uma vez que as versões são possíveis e o ouvinte estrangeiro se deixa emocionar por algo que não entende.

Escutar a voz que canta, portanto, implica ultrapassar a mera compreensão das palavras de uma canção e ser capaz de ouvir a voz que soa na voz que diz; ser atento ao dizer sem reduzí-lo ao que é dito. Daí porque é mais comum associar uma canção a sua melodia (que se pode facilmente assoviar, por exemplo) que a sua letra. Além disso, a palavra cantada frequentemente ultrapassa o enquadramento gramatical em que foi gerada, uma vez que logo se dissemantiza em ouvidos estrangeiros, especialmente nesses tempos de globalização. Neste caso, é ainda o canto que atrai o ouvinte, embora numa língua que só se deixa identificar por suas articulações morfodinâmicas, independentemente de toda compreensão. E como a solicitação semântica perde-se na ignorância do código linguístico, a canção torna-se pura

música e o seu sentido faz-se aquém das significações, nas texturas de uma sonoridade tão indecifrável quanto irresistível.

Neste sentido, é na audição musical dos sons articulados por vozes remotas, em idiomas exóticos ou arcaicos, que nos deparamos com a mais intrigante e instigante possibilidade de experimentar uma identificação imaginária com a diversidade cultural. Afastando-nos dos significados estabelecidos em nossa cultura, esta experiência nos reinstala paradoxalmente no cerne do próprio regime simbólico, através de um jogo de signos que nos envolve, ainda que inicialmente nada signifique para nós. A fruição fornecerá o contexto em que tal jogo acabará por fazer algum sentido. Tal experiência, levando-nos à base plástica da significação, ao magma fonético primitivo que serve de matéria-prima para cada código plasmar seus significados, revela, ao mesmo tempo, o lastro comunitário por trás do senso comum e o sentido afetivo da comunicação verbal, sua irredutibilidade ao puro conceito.

No limite, podemos conceber uma canção que coloque em cena "palavras" irreais - sons articulados arbitrariamente, mas com uma regularidade capaz de evocar significados imaginários - para permitir à voz expressar-se exclusivamente através de suas possibilidades fonéticas, independentes das convenções gramaticais. Essa "falsa canção", totalmente voltada para o jogo dos significantes de um idioma fictício, seria, então, uma espécie de metonímia do desejo, em que a voz - este instrumento musical arquetípico, feito de carne, pulso e fôlego - seria simplesmente o veículo de uma afirmação vital, para além de todos os códigos e rótulos.

4. Experimento: o cd *Word Music*

Concluiremos essas observações apresentando um trabalho autoral que explora e ilustra a discussão acima. Trata-se do cd *Word Music*, cujo propósito é jogar com o limite dos códigos culturais e mostrar que a experiência musical pode ultrapassar fronteiras, mesmo que de maneira imaginária, através da fantasia.

É o caso da singela "Cantiguinha", de Carlos Drummond de Andrade, traduzida para o latim e transformada numa solene oração que nos remete ao canto gregoriano. Ou de uma canção que explora as indicações rítmicas e melódicas da tradução francesa de *A Metamorfose*, de Franz Kafka. Ou ainda de um texto do maior poeta romântico alemão (Heinrich Heine) transplantado para uma envolvente canção de amor com nítidos ingredientes *pop*. Ou o efeito de canções como "Conversando com Gaudi" (um diálogo musical com as formas orgânicas e arrojadas do arquiteto catalão), "Benedictus" (um antigo canto gregoriano, harmonizado e arranjado de modo a aproximar música *pop* e tradição erudita), "Van Tiegen"

(uma homenagem aos pioneiros da música eletrônica, que explora os atuais recursos de processamento digital), ou mesmo "Mitsaveh" (uma hipnótica alusão eletrônica ao velho muro das lamentações, cantada numa fantasiosa variação do iídiche).

Numa passagem do texto "A origem do samba como invenção do Brasil", o etnomusicólogo Rafael Bastos chama nossa atenção para um recurso muito utilizado pelos cancionistas: o "monstro". Trata-se de uma espécie de "letra provisória" que se canta apenas para marcar as sílabas e as acentuações. A partir dela e de alguma intuição sobre o tema, a letra definitiva éescrita e testada, até que o sentido, o som e a métrica se ajustem entre si.

Em nosso "experimento", procuramos explorar esta proximidade que o "monstro" tem com a melodia, elaborando uma letra imaginária, mas convincente, graças a certas regularidades e variações pseudo-gramaticais.

Por outro lado, sempre nos pareceu inadequado falar da voz "utilizada como instrumento", nos casos do vocalise ou da simples imitação de um som instrumental. Acreditamos que a maior singularidade da voz humana, enquanto fonte sonora, seja exatamente a sua capacidade de emitir sons articulados. Tal capacidade é a condição para que haja linguagem e para que existam canções. Portanto, é na canção que a voz realiza a sua musicalidade, mas esta musicalidade desenvolve e acentua a musicalidade da língua em que se canta. O que dificulta a percepção disso é exatamente a dimensão simbólica envolvida pela língua em questão, a relação que ela estabelece entre som e significado, reduzindo o som à mera condição de veículo de algo que deve ultrapassá-lo… Foi também por essa razão que começamos a compor em idiomas inexistentes, para tentar conquistar para a voz a mesma abertura de sentido que têm os sons não-linguísticos.

Finalmente, não há como esconder o fato de que a lírica pop, fora de seus momentos contraculturais, é extremamente pobre e repetitiva. Muitas letras existem apenas para preencher o lugar subjetivo postulado pela canção e materializado pelo cantor. Não resistimos à tentação de levar ao pé da letra a idéia de que a maioria das letras de canções não dizem absolutamente nada…

Referências bibliográficas

BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). *Antropologia em Primeira Mão*. v. 1. Florianópolis: Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, 1995.

CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José e STARLING, Heloisa Maria Murgel (Orgs.). *Decantando a república:* inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

CHION, Michel. *El Sonido*.Traducción de Enrique Folch González. Barcelona: Paidós, 1999.

DUROSOIR, Georgie (direction). *Parler, Dire, Chanter:* trois actes pour un meme projet. (Musiques/Ecritures - Série Etudes). Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2000.

ECO, Umberto. A Canção de Consumo. *Apocalípticos e Integrados*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1987. p. 295- 323.

FRITH, Simon. *Music for pleasure:* essays in the sociology of pop. Cambridge: Polity Press and Oxford: Basil Blackwell, 1989.

_____. *Performing rites:* on the value of popular music. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase*. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1977.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Melodia. *Enciclopédia Einaudi*. v. 3. Tradução de Virgílio Melo. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p. 275-297.

NAVES, Santuza Cambraia; COELHO, Frederico Oliveira; BACAL, Tatiana e MEDEIROS, Thais Gomes de. Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil. *BIB*, São Paulo, n. 51, 1º semestre de 2001. p. 49-83.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a música e a palavra. *Fragmentos póstumos (1871)*. KSA, 7, VII,12.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Essai sur l'origine des langues.* Paris: Flammarion, 1993.

SÁ, Leonardo. O Sentido do Som. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Rede Imaginária:* televisão e Democracia. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 123-139.

SABBE, Herman. *La musique et l'occident - démocratie et capitalisme (post)-industriel:* incidences sur l'investissement esthétique et économique en musique. Belgique: Pierre Mardaga, 1998.

SAVAGE, John (ed.). *The Faber Music of Pop*. London: Routledge, 1995.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. 3ª reimpressão. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed.UNESP, 2001.

SCHURMANN, Ernst. *A Música como Linguagem.* 2. ed. São Paulo: CNPq-Brasiliense, 1990.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a Arte*. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Ed. 34, 1998.

STORR, Anthony. *Music and the Mind*.London: Harper Collins Publishers, 1997.

STEVENS, D. W. (Org.) *A History of Song*. New York: Norton, 1970.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical*. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TATIT, Luiz. *A Canção:* eficácia e encanto. São Paulo: Atual, 1986.

_____. *Semiótica da Canção*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. *O Cancionista.* São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

_____. *Música Popular:* um tema em debate. 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Domingos Caldas Barbosa – O Poeta da Viola, da Modinha e do Lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz:* entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OS INSTRUMENTOS MUSICAIS POPULARES NORDESTINOS E SUAS SUPOSTAS ORIGENS MEDIEVAIS

Luiz Pinto Façanha Júnior
luizfacanha@yahoo.com.br

Resumo: O presente trabalho é parte da pesquisa intitulada "Reminiscências Medievais na Música Nordestina: Estudo Introdutório", desenvolvida entre junho de 2003 e maio de 2004 e que consistiu no estudo de mais de 80 textos relacionados ao tema (nas áreas de Musicologia, História, Letras, Antropologia etc.), publicados no Brasil e no exterior. A comunicação enfoca, especificamente, instrumentos populares como a rabeca, a viola sertaneja e o conjunto instrumental zabumba (formado por pífanos, caixas e zabumba, daí o nome) por suas supostas raízes medievais – como afirmam Câmara Cascudo, Guerra Peixe, Roberto Benjamim e Luis Soler, entre outros aspectos. Porém, o estudo indica que não houve de fato, ao menos no aspecto morfológico, nenhum transplante em linha direta de instrumentos medievais para o Brasil É evidente que esses aerofones e cordofones possuem origens remotas, mas aportando aqui já apresentavam transformações sofridas durante o Renascimento na Europa, mais especificamente na Península Ibérica. A rabeca, por exemplo, desde os primeiros tempos da colonização foi a versão dada pelo indígena e pelo caboclo ao violino, instrumento cuja gestação só se completa no séc. XVI. A fase atual desse estudo aborda os grupos contemporâneos (Anima/SP, Quinteto Armorial/PE, Gesta/RJ e outros) que buscam o diálogo entre a música antiga e a popular nordestina. A pesquisa tem o apoio da FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo,.e é desenvolvida no Instituto de Artes da UNESP – São Paulo/SP.

Existe uma relação direta, mesmo um parentesco, entre a música nordestina de tradição oral e a música medieval? Tentar responder a essa pergunta significa transpor uma enorme barreira de tempo e de espaço. As informações de que dispomos sobre a prática musical medieval provêm ou da iconografia ou dos tratados que chegaram até os dias de hoje. Tais fontes contêm ambigüidades que dificultam sobremaneira uma documentação precisa, decorrência das diferenças culturais entre a sociedade medieval e a nossa. As dificuldades não são menores com relaçãoà música popular nordestina: fruto de uma tradição oral, prescinde da escrita para sua transmissão. O registro mais aprofundado dessa música só ocorre a partir do séc. XX, e há poucas informações sobre o passado da música popular na Colônia.

Contudo, existem características da música nordestina que de fato a aproximam da medieval: uso do pedal harmônico, escalas semelhantes aos modos gregorianos (mixolídio, dórico e lídio), liberdade rítmica no canto, supressão ou abaixamento do sétimo grau, melodia acompanhada por quintas na rabeca. Vários pesquisadores apontaram nessa direção, tais como Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Guerra Peixe, José Geraldo Souza. Embora suas

observações continuassem a ser citadas por outros autores, não foram devidamente aprofundadas. Com o intuito de iniciar uma discussão sobre o assunto, realizamos uma pesquisa bibliográfica intitulada *Reminiscências medievais na música nordestina* – estudo introdutório. O trabalho compreendeu mais de 80 textos relacionados ao tema (nas áreas de Musicologia, História, Letras, Antropologia etc.), publicados no Brasil e no exterior, além de entrevistas com músicos que valorizavam o diálogo entre as culturas nordestina e medieval em seus trabalhos (Antônio Nóbrega, Valéria Bittar, Fernando Carvalhaes)[1].

O estudo resultaria incompleto se não abordasse a possível origem medieval de certos instrumentos musicais nordestinos, como a rabeca, a viola sertaneja e o pífano (por extensão, a banda de pífanos). Há vários motivos para uma investigação: a música modal que se toca nesses instrumentos; sua integração em festejos muito antigos, de procedência ibérica; inserção no isolamento social e geográfico vivido pelo Nordeste desde o início da colonização. Especialmente no Sertão, este quadro favoreceu a preservação de arcaísmos na linguagem e de velhas tradições, como o Cordel e o Desafio.

É de opinião de vários autores, como Roberto Benjamim e John Murphy, que a postura de execução da rabeca entre músicos populares é semelhante àquela encontrada em iluminuras, retábulos e esculturas da Idade Média e do Renascimento, ou seja, com.o instrumento apoiado no peito com a voluta para baixo. SOLER pondera: "tanto a viola quanto a rabeca são instrumentos do período renascentista peninsular, de longa gestação medieval" (1978, p. 87). A antigüidade da zabumba (banda de pífanos) é atestada por registros coloniais que remontam pelo menos ao séc. XVIII. Além do mais, os seus instrumentos constituintes (pífano, zabumba e caixa) apresentam características européias. Vejamos os instrumentos separadamente.

A zabumba

A formação básica compreende dois pífanos (flautas transversais de taboca), um tarol (caixa) e uma zabumba (bombo), que dá nome ao conjunto. Outros instrumentos são adicionados ocasionalmente, como tambor, surdo, pratos, triângulo e ganzá. As bandas, hoje em número reduzido, são encontradas por todo o Nordeste do Brasil, daí a diversidade de denominações que recebem: zabumba, banda cabaçal, esquenta-mulher. Sua participação é

[1] A pesquisa deu-se entre junho de 2003 e maio de 2004 no Instituto de Artes da UNESP, com o apoio da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

ativa na animação de festividades como procissões, novenas, batizados, casamentos, carnavais, festas cívicas, retretas nas praças públicas etc.

A dupla de pífanos pode ocasionalmente ser substituída pela dupla de gaitas. A gaita é aqui entendida como uma flauta longitudinal de seis furos (sete, com o orifício para o polegar), considerada uma espécie de pífano devido às semelhanças na construção, afinação e emprego dos dois instrumentos. Em várias localidades de Pernambuco e Alagoas, o acompanhamento do folguedo Caboclinhos (índios), que era feito pela gaita, caixa e caracaxá (chocalho duplo), agora é realizado pela zabumba. A gaita de quatro furos teria provável origem indígena (PINTO, 1997, p. 567).

Não há notícia de como eram construídas as flautas indígenas no Brasil dos primeiros tempos de colonização. Contudo, estudos sobre a música dos povos incas e astecas mostram o predomínio de instrumentos com quatro furos. O modelo transversal não era conhecido, havendo um único exemplar no Museu de Jalopa, Veracruz (STEVENSON, 1968, p. 80). Após a colonização, a influência da música européia se fez sentir sobre os instrumentos autóctones. É o caso da *quena*, descendente das antigas flautas retas do império inca, usada hoje como solista ou em duos: "o instrumento atual de sete furos foi adaptado à escala diatônica devido à influência da música espanhola" (FRANCHEFORT, 1985, p. 207-208). Este processo ocorreu com a gaita nordestina – que traz, além do bico em bisel, o bloco característico da flauta doce européia.

A etimologia do pífano é européia (*piffaro* em italiano, *fife* em alemão), e designa uma pequena flauta de seção cilíndrica, de seis a oito furos. Desde o séc. XVI o pífano é usado para acompanhar marchas militares em conjunto com os tambores. Foi substituído pelo flautim em meados do séc. XIX, mas permaneceu como instrumento folclórico nos Alpes, Cárpatos e na Península Ibérica. Aspectos da afinação e escala dos pífanos brasileiros os aproximam das flautas portuguesas, o que inclui a sensível rebaixada em alguns instrumentos de Portugal (PINTO, 1997, p. 575).

Sobre a afinação do instrumento, embora as notas iniciais variem de um tamanho para o outro, a proporção geral entre as notas do pífano é consistente. As bandas de Caruaru utilizam em sua música cinco modos, ou *tons,* agrupados sob três tipos: *tom natural*, *tom menor* e *tom maior*. Os dois modos mais empregados são os *tons naturais* (CROOK, 1991, p. 167, 169). O primeiro tom natural, em sol, assemelha-se muito ao modo maior, mas a terça e a sétima da escala apresentam-se abaixo da afinação tradicional, respectivamente 1/8 de tom e 1/4 de tom. Só ocasionalmente surge o IV grau alterado. O segundo, em ré, tem o III grau 1/8 de tom abaixo do padrão, enquanto os graus IV, V e VI geralmente mais elevados. Dois são

os *tons menores,* um em lá e o outro em mi, este com o II e o V graus da escala mais elevados e o II mais baixo do que a escala menor natural. Por fim, temos o *tom maior* em dó, correspondente ao modo maior, tocado por poucos pifeiros.

Estes "modos nordestinos" assemelham-se, ao menos na seqüência de tons e semitons, aos modos eclesiásticos. No primeiro tom, a oscilação entre as sétimas maior e menor resulta numa ambigüidade entre os modos maior e mixolídio – embora as melodias sejam construídas da alternância entre os acordes de tônica e dominante. Quanto aos benditos e hinos no tom natural em ré, de estrutura semelhante ao mixolídio, são curiosamente chamadas de "antigas" pelos tocadores (CROOK, 1991, p. 176). As melodias tocadas no tom em lá, correspondente ao modo dórico, freqüentemente incluem harmonias de tônica e subdominante (*Ibid.*, p. 180). Vejamos a observação de Guerra Peixe:

> Ora, tanto melodicamente como harmonicamente *essa ambiência harmônica do IV grau é um arcaísmo* [grifo nosso] que persiste e ocorre também em exemplos da música popular pelo menos espanhola. A mencionada ambiência está presente em numerosos Baiões – tanto instrumentais como cantados – bem assim como nas cantigas dos violeiros do nordeste e mais raramente de São Paulo (PEIXE, 1970, p. 21).

As peças em lá representam uma porcentagem muito reduzida do total, o que representa a progressiva substituição dos antigos modos pelo sistema maior-menor.

A hipótese da origem autóctone desses padrões escalares a partir da série harmônica nos parece insuficiente. Os poucos registros da música indígena, feitos pelos viajantes da época do descobrimento, demonstram o uso de escalas pentatônicas e âmbito reduzido das melodias. Isto não ocorre com a música nordestina, nem da zabumba, nem de Cantoria[2] em geral. Assim, acreditamos que a presença desses modos deve-se aos colonizadores europeus, não só aos jesuítas, que difundiram o canto gregoriano através do ensino e dos ofícios religiosos, mas também à gente simples que veio povoar o Brasil e trouxe consigo histórias, diversões e músicas ainda impregnadas do espírito medieval.

Quanto aos padrões melódicos bastante originais (sentido predominantemente descendente, repetição das notas finais, escalas mistas), realmente apresentam uma feição autóctone. Os duetos, próprios do repertório da zabumba, comprovam a influência indígena. Nestas peças, procura-se imitar com os pífanos o diálogo entre dois personagens, geralmente animais. É o caso da "Briga do Cachorro com a Onça".

---

[2] "... conjunto de regras, estilos e tradições que regem os desafios". (ALVARENGA, 1982, p. 213)

A primeira menção do nome zabumba está num artigo do jornal *O carapuceiro*, de 1837, e que situa o aparecimento do zabumba (com artigo masculino) em Pernambuco, no governo de José César de Menezes (1774/1787). Contudo, há referências mais antigas sobre grupos instrumentais que certamente são os antecessores da nossa banda. Segundo Tinhorão, as bandas de negros "constituíam na zona rural os únicos conjuntos de músicos capazes de serem chamados a animar as festas de adro do vasto calendário profano-religioso da Igreja Católica na Colônia" (TINHORÃO, 1975, p. 76). As contratações da zabumba para animar procissões religiosas estão registradas nos livros de receitas e despesas de igrejas como a de Santo Antônio no Recife, em 1821 (CROOK, 1991, pp. 16-17). A zabumba certamente foi herdeira dessa tradição, com integrantes não mais negros, mas descendentes de índios, os caboclos (PINTO, 1997, p. 570).

Em Portugal, encontramos um conjunto atuante nas romarias da região da Beira, constituído por bombos, caixas ou tambores, pífanos e ferrinhos, todos aos pares e junto a um coro (ALVARENGA, 1982, p. 353). Caneca (1993, p. 86) confirma a existência de um grupo chamado bombo junto às romarias e cantigas de arraial, além da ocorrência na Espanha, acompanhando as *pastorais* e *villancicos* no Natal.

Assim como o pífano, os tambores nordestinos (o que inclui bombos e caixas) apresentam flagrantes similaridades com os exemplares portugueses, como a amarração das peles e o trançado das cordas em volta da caixa; o bastão que golpeia a pele superior, a *masseta* (de onde claramente deriva a *maçaneta,* nordestina), que conforme a ocasião, é acompanhada pelo repique de um bastão mais fino na membrana de baixo; a posição oblíqua de tocar, com uma alça sobre o ombro direito. Em Portugal as dimensões variam, desde os enormes *zés-pereiras*, com mais de 80cm de diâmetro, aos bombos das *rusgas* e *chuladas*, com 30 cm de diâmetro (OLIVEIRA, 1982, p. 381-382). No Nordeste, o bojo tem cerca de 55 cm de diâmetro e 40 cm de altura.

Os tambores são utilizados na música peninsular pelo menos desde o séc. XII (os *atambores* mencionados pelo Arcipreste de Hita). Havia inclusive *jograis dos atambores*, que se apresentavam em conjunto (as *coplas* ou *coblas*) nas cortes de Castela e Aragão até a época dos Reis Católicos (*Ibid.*, p. 384). A ocorrência dos tambores associados aos pífanos, contudo, é mais comum no séc. XVI, dentro de um contexto militar.

Na colônia, aliás, as bandas militares participavam dos mesmos eventos que as zabumbas (CROOK, 1991, p. 16-17). Era o caso dos *choromelleyros*, termo que designa os tocadores de charamelas, por extensão de outros instrumentos de sopro (KIEFER, 1976, p. 14-15). Ainda hoje a inspiração das "filarmônicas" reflete-se na composição do conjunto, nas

marchinhas por ele executadas, e na adição dos pratos, esta mais recente, a partir das décadas de 1930 e 1940 (PINTO, 1997, p. 576).

A viola

A viola sertaneja é um cordofone de cordas dedilhadas, com a caixa em forma de oito, como o violão, mas de menores dimensões. No Nordeste coexistem instrumentos com dez cordas (ordens duplas) e sete cordas (ordens duplas e simples), sendo rara a primeira ocorrência (TRAVASSOS, 1989, p. 123). A afinação é variável, sendo a mais comum *lá-ré-sol-si-mi* ou *mi-lá-ré-sol-si-mi* (ALVARENGA, 1982, p. 358).

A viola de arame, como é conhecida no Sudeste, deriva sua afinação e técnica da guitarra barroca, que traz por sua vez elementos de técnicas mais antigas, como as do alaúde e da *vihuela*, além do rasgueado próprio da guitarra (GLOEDEN; NOGUEIRA, 1990, p. 39-41). A viola sertaneja do Nordeste apresenta diferenças em relação a esta viola de arame: a técnica simplificada, que permite ao cantador improvisar os versos e acompanhar-se ao mesmo tempo; e o número menor de cordas (a viola do Sudeste possui três ordens duplas e duas triplas).

Não há dúvidas quanto à procedência européia, dado que os indígenas não conheciam cordofones. Oliveira (1982, p. 194) confirma esta origem: "a viola, a partir de Portugal, ocorre também, sob diversas formas, no Brasil (onde constitui uma espécie fundamental do instrumental popular), e em Cabo Verde". As violas portuguesas mais próximas ao instrumento brasileiro são a braguesa e a toeira. A primeira é muito popular no Noroeste português, em gêneros como rusgas, chulas e desafios. A viola está intimamente associada a esta última forma músico-instrumental também no Nordeste brasileiro. A afinação da braguesa é lá³-mi³-si²-lá²-ré² (do agudo para o grave). O segundo tipo é da região coimbrã, com forma próxima à da braguesa, tendo 86 cm de comprimento. A toeira conserva o velho encordoamento com as três primeiras ordens duplas e as duasúltimas triplas. Afinação: mi³-si²-sol²-ré²-lá¹. (*Ibid.*, pp. 197-198)

Esses instrumentos possuem basicamente a forma da viola quinhentista, que por sua vez, remonta à *guitarra latina* do séc. XIII. Esta tinha uma caixa com ligeiro enfranque, tampos chatos e paralelos ligados por ilhargas, e quatro cordas, e era utilizada pelos jograis nos cantares de amor, de amigo, bailatas e outros gêneros medievais (*Ibid.*, p. 169).

Como a toeira, a viola sertaneja apresenta a afinação mais antiga, registrada por Manuel da Paixão Ribeiro em *Nova Arte da Viola* (1789):

> [...] o instrumento arma com doze cordas, essencialmente também de tripa ou arame, dispostas em cinco ordens, as três primeiras duplas [...] as duas últimas triplas [...] A afinação indicada por Paixão Ribeiro é mi³ (Primas)-si² (Segundas)-sol² (Toeiras)-ré² (Contras ou Requintas)-lá¹ (Baixos ou Cimeiras) (do agudo para o grave) – tal como na velha "guitarra espanhola" ou viola quinhentista de Espinel e Amat (*Ibid.*, p. 187).

O número menor de cordas apresentado peloinstrumento nordestino pode ser advindo de um exemplar bem anterior, a hipotética viola de oito cordas encontrada em figurações seiscentistas (*Ibid.*, pp. 187-188). Contudo, há uma outra explicação, esta com base na relação próxima entre a viola e o violão.

"Mesmo cantadores famosos como o Cego Aderaldo, que haviam iniciado a sua carreira tocando rabeca, acabaram por adotar o violão de fabricação industrial convertido em viola sertaneja" (BENJAMIM, 1997, p. 4). Seria uma explicação mais simples de como o modelo com sete cordas tornou-se mais comum do que aquele com dez cordas (TRAVASSOS, 1989, p. 123).

A popularidade da viola em Portugal cresce sobretudo a partir do séc. XV, devido à facilidade em alternar os acordes de tônica e dominante no acompanhamento de gêneros musicais mais modernos, como modinhas, lundus e até mesmo o fado oitocentista (*Ibid.*, p. 15). O mesmo ocorre com a viola do Sudeste do Brasil. Quanto ao modelo nordestino, acha-se muito mais ligado às melodias modais da cantoria.

A rabeca

Instrumento de cordas friccionadas muito próximo ao violino. "As dimensões físicas da rabeca são próximas daquelas do violino padrão [...] mas o arco, de 50 cm, é muito menor do que o arco de violino normal, e tem a curvatura na direção oposta [...]" (MURPHY, 1997, p. 148) A rabeca é afinada em quintas justas, como no violino, sendo que as notas variam de acordo com a extensão vocal do executante (*Ibid.*, p. 157).

A rabeca está presente nos folguedos populares de vários pontos do país, como o fandango paranaense, as folias-de-reis mineiras e os reisados do Nordeste. Também está nas comunidades Guaranis de São Paulo e Rio Grande do Sul. Características e repertório variam de uma região para outra (ABREU, 2001, p. 13). Na Zona da Mata norte de Pernambuco concentram-se várias manifestações populares ligadas à rabeca.

A primeira delas é o cavalo-marinho, dança dramática acompanhada por uma pequena orquestra: vocalista principal e seus acompanhantes; rabeca; pandeiro; bagé, canzá, ou reco-reco. À rabeca cabem as toadas (canções) e baianos (danças binárias em andamento

rápido, tocadas entre as cenas). O instrumento também está presente na apresentação de bonecos chamada mamulengo, juntamente com a zabumba e o triângulo. Nas procissões e festas religiosas encontramos o terno de pífanos, conjunto quase idêntico à zabumba, com exceção da rabeca (MURPHY, 1997, p. 156-157). Por último, temos os bailes de forró, onde a rabeca toca marchas, choros, sambas, cocos, xotes e outros (ABREU, 2001, p. 15).

O emprego da rabeca na animação de ocasiões tanto lúdicas quanto cerimoniais é muito antigo, como comprovam registros do séc. XVIII. É o caso das comemorações pelo casamento da Princesa do Brasil com D. Pedro III (1760), onde sapateiros e corrieiros tocavam rabecas (ABREU, 2001, p. 13). Em cidades como Salvador e Rio de Janeiro, por volta de 1750, a "larga formação de músicos urbanos permitia mesmo que cada restaurante da época – as chamadas *casas de pasto* – tivesse à porta um tocador de rabeca, que era geralmente um escravo cego" (TINHORÃO, 1975, p. 72).

Apesar da sua crescente substituição pela viola no gosto dos cantadores, desde o final dos anos cinqüenta (BENJAMIM, 1997, p. 3), a rabeca continua presente nos folguedos como o cavalo-marinho e na tradição dos cegos de feira, a qual aponta uma possível origem medieval. Os jograis cegos são mencionados já na corte de Carlos de Navarra, em 1384. Também cego era o famoso autor de cordel português dos 1500, Baltasar Dias, que vendia textos como a *História da Imperatriz Porcina*, que depois "atravessará o oceano gozando de uma grande popularidade no Brasil, onde personagens como o Cego Aderaldo ou o Cego Sinfrônio continuariam, a séculos de distância, a tradição dos grandes poetas populares cegos" (PELOSO, 1984, p. 28).

O uso do bordão na música para rabeca também a aproxima da prática medieval. O dominicano Jerônimo de Moràvia, em tratado de c.1250, menciona esta técnica aplicada à viela (instrumento de arco com caixa em forma de oito e também afinado em quintas). Assim vem citado por Anthony Baines: "é comum e salutar produzir uma resposta a cada nota desejada da melodia com o *borduni* nas consonâncias principais [i.e. oitava, quinta, etc.]". O bordão é usado em lugares como a Bulgária e nas danças rápidas escocesas, as *reels* (BAINES, 1978, p. 219).

Convém lembrar que a fricção de duas cordas simultaneamente é facilitada tanto pelo cavalete, bem mais plano do que no violino, quanto pelo arco, que é bastante curvo. A diferença em relação ao violino deve-se em boa parte ao feitio popular da rabeca. O modo de construí-la e os materiais utilizados estão condicionados aos meios de que dispõe o artesão (ABREU, 2001, p. 10).

BENJAMIM foi um dos pesquisadores a apontar as origens medievais da rabeca e do modo de tocá-la: "é interessante observar que a postura de execução do instrumento permanece a mesma da iconografia medieval entre músicos populares, diferenciada da postura dos músicos eruditos que tocam o violino ..." (1997, p. 2). Murphy reitera esta observação:

> A posição usada para se tocar rabeca lembra a posição de peito do violino na Europa pré-1750. O braço é sustentado pela mão esquerda, com a borda inferior esquerda repousando aproximadamente duas polegadas do osso esterno. O braço fica inclinado para baixo e para a esquerda. Muitos rabequeiros conseguem descansar seu antebraço esquerdo na sua coxa e joelho esquerdos na hora de tocar. A mão direita segura levemente o arco, tocado com pouco movimento do pulso. (1997, p. 157)

Antes de qualquer tentativa de explicar suas origens, é preciso lembrarque esse modo de tocar atende a finalidades práticas: com o instrumento apoiado no peito e o antebraço esquerdo sobre a coxa, o rabequeiro pode tocar por horas a fio, enquanto durar a "função" (*Ibid.*, p. 157).

E quanto à forma do instrumento? Pode-se encontrar nela características medievais? Para responder a esta pergunta, voltaremos as atenções para Portugal, onde existe um violino popular conhecido como rabeca rabela ou chuleira. O nome vem da forma musical e coreográfica à qual está associada: a chula, típica da região centrada em Amarante. Sua caixa é próxima à do violino, sendo o braço muito mais curto. Oliveira levanta uma das suposições sobre a origem do instrumento.

> Poder-se-ia pensar na hipótese de uma sobrevivência do rabel mourisco, ou da rabeca medieval, que se teria popularizado depois do aparecimento do violino, e que, sendo mais tarde absorvida por este, conservara, nesta região, do instrumento originário, as proporções e o nome (OLIVEIRA, 1982, p. 225).

A rabeca medieval, documentada a partir do séc. IX, possuía pequenas dimensões, caixa em forma de amêndoa alongada e três cordas afinadas em quintas (sol-ré-lá). Era muito empregada pelos jograis na animação de danças, devido ao timbre estridente (*Ibid.*, p. 226). Também utilizada pelos jograis, a viela (*fidel*) prestava-se à improvisação dos cantores em recitações, canções e dança (FRANCHEFORT, 1985, p. 153). Este instrumento, que possuía corpo arredondado, afinando-se em relação ao braço, assumiu forma de oito a partir do séc. XII. É interessante observar que "não houve nenhuma linha de evolução direta; todas as formas misturaram-se" (SACHS, 1988, p. 277).

Tanto o *rebec* quanto a viela parecem ter descendido do *rebab* norte-africano, "trazido para a Península pelos mouros no séc. VIII, de caixa oblonga e piriforme, cravelhas em ângulo quase reto com o braço" (OLIVEIRA, 1982, p. 226). Este instrumento de arco era tocado verticalmente, com o auxílio de um espigão. Sua variante, tocada com apoio no peito, receberá na Península Ibérica os nomes de *rabé*, *rabel* ou *rebec*. Originalmente, a fricção de sua única corda servia para manter o tom de recitação do poeta (SOLER, 1978, 90).

A partir do séc. XIV "a rabeca torna-se uma espécie de viola de arco, com a cabeça em voluta, cravelhas laterais, a escala alta, acima do tampo, e a caixa harmônica em madeira ou metal. No séc. XVI ela é já um pequeno violino[3] [...]" De fato, o violino primitivo de c.1500 traria os elementos de três ancestrais diretos: o *rebec*, a viela renascentista (cuja iconografia apresenta posição no peito) e a *lira da braccio* (BAINES, 1978, p. 111).

Oliveira conclui que a rabeca chuleira é um instrumento recente, adaptado a partir do violino vulgar e popularizado nos sécs. XVII e XVIII (1982, pp. 224-226). Também a nossa rabeca apresenta-se muito mais próxima do violino do que de quaisquer outros modelos anteriores. Haja vista os instrumentos construídos pelos índios Guaranis e Krahôs: são versões autóctones do violino, que com o nome arcaico de *rabeca* foi trazido para as escolas jesuíticas dos sécs. XVI e XVII e depois incorporado às festas da tribo. Daí viria a curvatura mais acentuada do arco, influência do arco de guerra indígena.

Conclusão

O estudo dos instrumentos revela que não houve, ao menos no aspecto morfológico, nenhum transplante em linha direta de modelos medievais. A zabumba liga-se às bandas que animavam os *villancicos* e mesmo às bandas militares na Península Ibérica do séc. XVI; a viola sertaneja apresenta os mesmos traços das violas populares portuguesas, descendentes por sua vez da viola quinhentista; e a rabeca é a versão dada pelo indígena e pelo caboclo ao violino, cuja gestação só se completa no séc. XVI. Faltam informações para afirmar se o modo de tocar este último instrumento seria um resquício medieval ou apenas um meio do tocador suportar longas horas de atividade.

O quadro é diferente quanto à música tocada por esses instrumentos. O idioma modal é marcante, como se pode observar nos "tons" e na freqüente cadência plagal encontrada nos pífanos. O uso do bordão, comum à música medieval, está presente tanto na rabeca quanto na

[3] SACHS (1940); *Encyclopédie de la Musique* (1961) *Apud* OLIVEIRA (1982, p. 226)

viola, que aqui não realiza a alternância de acordes a que está normalmente associada, mas um acompanhamento o mais simples possível, que permite ao poeta improvisar enquanto canta. Também os romances e desafios ligados à viola e à rabeca encontram suas origens na recitação de épicos e no *joc partitz* da Idade Média. Essas tradições, entre tantas outras, foram trazidas da Península Ibérica e encontraram no Sertão nordestino o ambiente propício à sua preservação.

Referências bibliográficas

ABREU, Maria Clara; PACHECO, Gustavo. *Rabecas de Mané Pitunga.* Apresentação: Siba. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2001.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira:* com 151 textos musicais. 2.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira.* 2. ed.. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

ANDRADE, Manuel Correia de. *A terra e o homem no Nordeste.* 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1964.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962.

_____. *Música do Brasil.* Paraná: Editora Guaíra, 1941.

_____. *Pequena história da música.* 9. ed. São Paulo: Martins, 1980.

_____. *Dicionário Musical Brasileiro.* Oneyda Alvarenga; Flávia Camargo Toni (Coord.) Brasília: Ministério da Cultura, 1989.

BAINES, Anthony. *Musical Instruments Through the Ages*. 4. ed. Londres: Penguin, 1978..

_____. *Woodwind Instruments*. 4. ed. Nova Iorque: Dover, 1991.

FUNDAÇÃO JOAQUIM NABUCO. Banda de pífanos. *Pesquisa escolar*. S.d. Disponível em: http://www.fundaj.gov.br/docs/pe/pe0014.html.

BÉHAGUE, Gérard. Brazil. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. v. 31. Editado por Stanley Sadie. London: Macmillan, 1980.

BENJAMIM, Roberto Emerson Câmara. Rabecas. *Revista Folclore*, n.° 244, nov./1997 Separata. Pernambuco: Fundação Joaquim Nabuco, 1997.

CAMÊU, Helza. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira.* Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977.

CANECA, Marco Antônio da Silva. *O pífano na feira de Caruaru:* contexto, características, aspectos educativos. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1993.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro.* 9. ed.. São Paulo: Global, 2000.

_____. *Tradições populares da pecuária nordestina.* Pernambuco: ASA, 1985.

_____. *Vaqueiros e cantadores.* 2. ed.. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *Fontes bibliográficas para a pesquisa da prática musical no Brasil nos sécs. XVI e XVII.* Dissertação ECA – USP. São Paulo, 1991.

CROOK, Larry Norman. *Zabumba music from Caruaru, Pernambuco:* musical style gender, and the interpenetration of rural and urban worlds. Dissertação, Universidade do Texas. Austin, 1991.

FRANCHEFORT, François. *Los instrumentos musicales en el mundo*. 2. ed., Madri: Alianza Editorial, 1985.

GLOEDEN, Edelton; NOGUEIRA, Gisela. A viola de arame e a guitarra no Brasil. Encarte do CD *Viagem pelo Brasil*. Projeto Memória Musical Brasileira, de Anna Maria Kiefer. São Paulo: Akron/Ministério da Cultura, 1990.

KENYON, Nicholas (Ed.) *Authenticity and early music:* a symposium. Oxford: Oxford University Press, 1988.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

LAMAS, Dulce Martins. A cantoria tradicional no Brasil. *Estudos de Folclore em Homenagem a Manuel Diegues Jr*. Coord. Bráulio do Nascimento. Rio de Janeiro: Comissão de Folclore; Maceió: Instituto Arnon de Mello, 1991.

LANGE, Francisco Curt. A organização musical durante o período colonial brasileiro. *Atas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. vol. IV. Separata. Coimbra,: s. ed., 1966.

LEITE, Serafim. A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI. *Cultura*. ano I, jan-dez. de 1949. s/l: Ministério da Educação e Saúde, 1949.

LIMA, Janaína. Cavalo-marinho levanta poeira e mantém tradição. *Raízes da tradição*. S. d. Disponível em: http://raizesdatradicao.uol.com.br/com.php?menu=3407&page_id=136.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARQUES, A. H. de Oliveira. A música em Portugal nos finais da Idade Média. In: *Portugal e o Mundo*: o encontro de culturas na música. Coord. Salwa El-Shawan; Castelo-Branco. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

MURPHY, John. The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review*. v. 18, n.° 2. Austin: University of Texas Press, 1997.

NERY, Rui Vieira. O vilancico português do séc. XVII – um fenômeno intercultural. In: *Portugal e o Mundo*: o encontro de culturas na música. Coord. Salwa El-Shawan; Castelo-Branco. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

OHTAKE, Ricardo; LIMA, João Gabriel de; FIALDINI, Rômulo. *Instrumentos musicais brasileiros*. [São Paulo?]: Rhodia, 1988.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PEIXE, César Guerra. Zabumba, orquestra nordestina. *Revista brasileira de folclore*. Ano X, n. 26. Rio de Janeiro: s/ed, 1970.

PELOSO, Silvano. *Medioevo nel sertão:* tradizione medievale europea e archetipi della letteratura popolare del Nordeste del Brasile. Napoli: Liguori, 1984.

PINTO, Aloysio de Alencar. A melodia do nordeste e suas constâncias modais. In: Encontro Cultural de Laranjeiras - 20 ANOS (Anais). Sergipe: Governo do Estado, 1994.

PINTO, Tiago de Oliveira. As bandas de pífanos no Brasil – aspectos de organologia, repertório e função. *Portugal e o mundo:* o encontro de culturas na música. Coord. Salwa El-Shawan; Castelo-Branco. Lisboa: Dom Quixote, 1997.

RAMALHO, Elba Braga. A cantoria nordestina à luz da fraseologia musical. *Revista do GELNE*. Ano I, n° 1, Fortaleza: UFC / GELNE, 1999.

_____. *Cantoria nordestina:* música e palavra. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

ROCHA, José Maria Tenório. *As bandas de pífanos do nordeste do Brasil, em uma perspectiva histórico-cultural*. São Paulo: Tese ECA – USP. São Paulo, 2002.

RUMBAUT, Luis. El bombo. *Our Instruments Series. CLAVE*, Oct.-Dec. 2002. Latin American Folk Institute of Columbia. Disponível em: http://www.lafi.org/magazine/articles/bombo.html.

SACHS, Curt. *History of musical instruments*. Nova Iorque: Norton, 1968.

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

SOUZA, José Geraldo de. Contribuição rítmico-modal do canto gregoriano para a música popular brasileira. *Revista do Arquivo*, n.° 163. Separata. São Paulo: Divisão do Arquivo Histórico, 1959.

STEVENSON, Robert Murrell. *Music in Aztec & Inca territory*. Berkeley: University of California Press, 1968.

_____. *Spanish music in the age of Columbus*. Westport: Hyperion Press, 1979.

SUASSUNA, Ariano. O movimento armorial. *Revista Pernambucana de Desenvolvimento*, v. 4, n.° 1, jan./jun.1977. Separata. Recife: CONDEPE, 1977.

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

_____. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

TRAVASSOS, Elizabeth. Melodias para aa improvisação poética no Nordeste: as toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores. *Revista brasileira de música,* v. 18, Rio de Janeiro: Escola de Música UFRJ, 1989.

OS MARACATUS DO RECIFE, AS DISPUTAS E INFLUÊNCIAS ENTRE O FAZER E O REFAZER DOS TOQUES: OS CASOS DO CAMBINDA ESTRELA, PORTO RICO E ESTRELA BRILHANTE

Ivaldo Marciano de França Lima
ivaldomarciano@hotmail.com.br

Resumo: Afirmar que existem diversos modos, estilos e tendências de toques entre os maracatuzeiros e os maracatus no Recife não constitui novidade. Alguns destes últimos, no entanto, influenciaram outros, sendo este um dos objetivos centrais que nos propomos a discutir. No caso em questão, pretendemos verificar como uma nação em particular, o Cambinda Estrela, conseguiu, diferentemente de muitas outras, manter sua identidade rítmica, aliada a formas e usos particulares de toques e manejos dos instrumentos musicais existentes no maracatu. Importante ressaltar que essa discussão não pode ser levada a efeito dissociada de outra, e que se refere à forma como o Porto Rico do Pina obteve uma relativa hegemonia e influência de toques em relação aos outros maracatus. Na atualidade o Estrela Brilhante não só exerce influência na maneira de tocar, como também interfere na "tradicional" utilização dos instrumentos, introduzindo o abê, que até então não era utilizado pelos maracatuzeiros de uma maneira geral.

Os toques e os estilos, assim como as diferentes tradições entre os maracatuzeiros e os seus maracatus não podem ser vistas como elementos que sempre existiram ou fatos imutáveis. Estas construções culturais, que devem ser entendidas como opções ou escolhas de seres que fazem a cultura, estão presentes nas formas de tocar os instrumentos, assim como no jeito como são confeccionados e usados pelos grupos. Os sons, de um modo geral, são muito mais do que questões restritas a música (não que a música seja algo simples), mas os reflexos das escolhas feitas ao longo dos tempos pelas pessoas que as fazem. As formas de tocar estão intrinsecamente relacionadas com a forma pela qual os maracatus se inserem na sociedade. Os maracatus-nação ao manterem um determinado tipo de toque, o fazem em função de escolhas político-sociais (relação com o mercado cultural, com a indústria cultural, com as comunidades que se inserem, dentre outras).

A maneira de tocar não pode ser vista como uma questão estritamente musical, pois esta é uma das formas como os maracatus conseguem manter o seu diferencial dentro de um mercado cultural. Como se trata de um mercado extremamente disputado, manter uma identidade sócio-musical é deter uma "certa" autonomia tanto para com o mercado, como para os seus pares e aqui nós precisamos deixar claro que compreendemos os maracatus e os seus fazedores não como simples mantenedores de uma romântica tradição que existiu no passado

(e que deve ser preservada a todo custo). Como disse Canclini "o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para com as tradições". (CANCLINI, 1998, p. 221).

Para os maracatus uma identidade é imprescindível para que sejam criados os sentimentos de pertencimento internamente em suas comunidades, de modo que as pessoas se sintam partícipes de forma plena, e não apenas nos momentos dos desfiles carnavalescos.

Entretanto, para falarmos de identidade, talvez devêssemos acrescentar um "s" ao final desta palavra por termos concordância de que tanto os indivíduos, como os grupos possuem diferentes rostos e signos. Na obra *Um, nenhum e cem mil*, Pirandello expõe uma outra maneira de se perceber a identidade: esta deixa de ter sentido no singular pelo fato de que todos nós emitimos signos que são lidos ou interpretados de diferentes maneiras por diversos indivíduos, deixando-nos despidos da possibilidade de sermos vistos como algo uno ou homogêneo. (PIRANDELLO, 2003).

Assim também podemos pensar os maracatus quando indagamos sobre as suas identidades: tantas são construídas para diferentes fins, que ao discorrermos sobre as mesmas, estaremos buscando aquilo que entendemos como algo mais forte nesse momento, não sendo aquela que vai persistir para todo o sempre ou a única maneira de se enxergá-la.

Nesse sentido, podemos afirmar que existem diversos modos, estilos e tendências de toques entre os maracatuzeiros e os maracatus no Recife, mas é possível dizermos que há também o movimento internamente nos batuques, pelo fato de que estes últimos são constituídos por seres humanos que vivem em uma sociedade complexa e interligada pelos meios de comunicação de massa. Os maracatus e os seus batuques disputam espaços, seduzem e fascinam aos não-maracatuzeiros, mais também aos que estão em outros grupos. As influências de um maracatu sobre o outro podem ser sentidas ou percebidas de diferentes maneiras, e as razões para entendermos os motivos que levam um grupo a adotar o modo de tocar do outro se deve a esse jogo de interesses e fascínios que permeiam a sociedade em que vivem os maracatuzeiros. Para nós, não é estranha ou errada a existência dessas influências (também não as enxergamos como descaracterizações que ameaçam uma suposta pureza dos batuques, aliás, nem sequer concordamos com a possibilidade da existência da mesma), entretanto, pretendemos buscar as razões que nos permitam entender como alguns maracatus constroem as suas formas de tocar e as mantém em meio a uma pesada disputa de influências.

Modos e estilos de toques

Por não termos o conhecimento musical formal, utilizaremos alguns conceitos para definirmos melhor a idéia dos estilos e das formas de tocar.

Entre os maracatuzeiros, grosso modo, não há o conhecimento das regras, partituras ou escalas percussivas. Em geral, predominam os músicos que tocam "por ouvido" e que são definidos nos conselhos e ordem dos músicos como "músicos práticos". Entender esse aspecto é saber que uma determinada forma de tocar pode ser alterada ao longo dos tempos, tanto pelo fato de o maracatuzeiro mudar de grupo, como também por inovar em uma ou outra batida, incorporando partes de um outro estilo que aqui ou ali são possíveis de serem encaixados nas estruturas rítmicas dos toques. Nesse sentido, percebemos que existem muitas estruturas rítmicas, mas algumas se sobressaem por serem usadas mais do que outras.

Encontramos no Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu, por exemplo, uma forma de toque que lhe é peculiar e que não é compartilhada por nenhum outro grupo. Devemos, contudo, registrar que em entrevistas feitas no ano de 2002 com dois antigos maracatuzeiros residentes na cidade de Itapissuma (os senhores conhecidos por João Gago e Sinho, respectivamente integrantes dos extintos maracatus Leão Coroado de Itapissuma e Porto Rico de Itapissuma) nós percebemos semelhanças com a forma de tocar existente no Estrela Brilhante de Igarassu. As mesmas podem ser percebidas tanto na maneira como ambos tocaram (o Sinho, por sinal, é conhecedor das técnicas de confecção das afayas e relatou que utiliza o mesmo material usado pelos integrantes do Estrela: o zinco), como na descrição do processo de confecção das suas afayas (ou bombos, como preferirem). Possivelmente, em um passado que não foi registrado ou conhecido pelos historiadores, antropólogos e etno-musicólogos, existissem outros maracatus espalhados pelas proximidades de Igarassu e talvez estejamos próximos de outros vestígios que nos remetessem as famosas e também extintas aruendas de Goiana. Mas isso é fruto de especulações que carecem de pesquisas para aprofundar tais conhecimentos.

Outra forma de toques que encontramos presente nos maracatus do Recife, é a que era executada pelo Elefante, Leão Coroado e Indiano nos anos oitenta e início dos noventa. Atualmente esses maracatus não executam mais esse estilo de toque, mas ainda podemos encontrar os seus vestígios nos batuques dos maracatus Encanto da Alegria e no Gato Preto, sendo que ambos já sofrem as variações rítmicas existentes no Estrela Brilhante do Recife, e que é parte de um outro estilo de toque.

Sobre o Leão Coroado, o Elefante e o Indiano e a nossa afirmação de que ambos possuíam um modo de toque que não se assemelham às suas atuais estruturas rítmicas, necessitamos fazer uso da informação de que os batuques mudam ao longo dos anos e os mestres, que são em grande parte os responsáveis (mais não os únicos) pela execução dos estilos e toques dos maracatus não são mais os mesmos. O Elefante, por sinal, passou por um processo de mudanças profundas e que estão diretamente relacionadas com o assassinato de sua maior liderança, que era a Senhora Rosinete, e com o afastamento de seu antigo mestre, o Sr. Antônio Roberto, também conhecido pelo apelido de "Pescocinho". O Leão Coroado perdeu grande parte dos seus vínculos com a antiga comunidade do Córrego do Cotó e atualmente possui uma outra configuração em seu batuque. Sua forma de toque é bastante diferente dos demais maracatus e pode se atribuir tal aspecto ao fato de haver nesse batuque uma quantidade significativa de uma nova geração de batuqueiros que reinventaram outras formas de percutir os seus instrumentos. Quanto ao Indiano, infelizmente esse maracatu desfilou pela última vez no ano de 1998, ficando desde então ausente das ruas do Recife (agravada após a morte de sua antiga rainha, a senhora Carmelita). Queremos deixar claro, no entanto, que o fato desses maracatus não possuírem as mesmas estruturas rítmicas que as atuais não constituem nenhuma depreciação, e que as mudanças não são aqui vistas como uma descaracterização.

Lembro-me bem dos toques desses três últimos maracatus que citei (Leão Coroado, Elefante e Indiano) por ter integrado os seus batuques em diferentes momentos nos anos oitenta e noventa. O último ano que desfilei em um maracatu na condição de batuqueiro foi em 1997, no Indiano, sob a tutela do mestre Toinho que nos dias atuais lidera o batuque do Encanto da Alegria. Foram dez anos como batuqueiro por esses três maracatus.

Outro estilo e modo de tocar, que percebo entre os maracatus do Recife, é o que era executado pelo Porto Rico do Pina nos anos oitenta e início dos noventa. Atualmente, com a introdução dos novos instrumentos em seu batuque, este maracatu teve refeito o seu estilo e talvez isso se deva a mudança dos mestres que ocorreu nos meados da década passada. Os novos instrumentos foram introduzidos ao longo dos últimos seis anos e tal movimento reflete o processo que acima descrevemos de diálogo entre as formas de toque e as constantes seduções que ocorrem entre os batuques de maracatus. O Porto Rico do Pina não possuía o mesmo toque dos seus principais adversários nos anos oitenta (Elefante, Leão Coroado e Indiano), mas influenciava outros grupos que ainda existem na cidade, a exemplo do Estrela Dalva e do Encanto do Pina.

Outra forma de toque é a que encontramos no Almirante do Forte. O estudo desse maracatu é, no nosso entendimento, uma das maiores lacunas a serem preenchidas, sobretudo pela existência simultânea da influência de uma outra modalidade de maracatu que é a que foi categorizada por Guerra Peixe como orquestra. (PEIXE, 1980). Em um outro estudo ainda por ser publicado, (LIMA, 2004) apresentamos uma discussão a respeito da constituição dessas diferenças e da historicidade existente nos conceitos definidos por Guerra Peixe. Este trabalho não pode ser visto dissociado da discussão feita pela professora Isabel Guillen no artigo sobre Guerra Peixe. (GUILLEN, 2004).

Por último temos o modo usado pelo Cambinda Estrela. Possivelmente existiram (ou existem) outras formas de estruturas rítmicas e estilos que não citamos nesse trabalho, mas este não se encerrará com essas linhas e as nossas pesquisas de campo continuarão por mais tempo. Queremos deixar claro, que priorizaremos os estilos e as formas de toques existentes nos maracatus Cambinda Estrela, Porto Rico do Pina e Estrela Brilhante do Recife.

Maracatus-nação: uma periodização em sua história

Em nosso entendimento, os maracatus são construídos por homens e mulheres em meio a um complexo jogo de sentidos e objetivos. Não os percebemos como meros brinquedos ou apenas como instrumentos propiciadores do lazer, mesmo sabendo que tais aspectos constituem partes de primordial importância nos mesmos. O que queremos transmitir com a idéia de construção, é que os maracatus são constantemente inventados e reinventados no dia a dia, sob o signo das ressignificações e que o olhar folclorizador não contribui no entendimento dos mesmos. Quando afirmamos que os maracatus são dotados de tradições, não queremos com isso, concluir que estas regem a vida dos maracatuzeiros e por mais que muitos folcloristas tenham pensado na idéia da tradição enquanto sobrevivência ou repetição de práticas e costumes de modo acrítico e sem sentido, quase sempre nos deparamos com indícios de que tal discurso é confrontado com o dia a dia de invenções e ressignificações dos maracatuzeiros.

Afirmar, por exemplo, que os maracatus são meras sobrevivências ou reminiscências de um passado colonial e escravista, e que as suas cortes são as imitações das que existiam em Portugal e no próprio Brasil império, é esquecer que os africanos também possuíram os seus reis e as suas rainhas (para uma melhor discussão sobre esse aspecto, ver: SOUZA, 2002; GLASGOW, 1982).

Grosso modo, na discussão que fizemos no artigo *Periodizando a história dos maracatus* (LIMA, p. 2003) procuramos demonstrar que os mesmos passaram por diferentes momentos e que há os que se reivindicam como continuadores de outros que existiram no passado, assim como também há aqueles que são o fruto de uma invenção recente. Os maracatus podem ser classificados de duas formas, quanto ao seu processo de constituição identitária: ressurgidos e surgidos ou inventados. Quanto aos primeiros, temos a presença do discurso da continuidade de um outro maracatu que por razões diversas deixou de existir ou simplesmente não mais desfilou no carnaval. Há nesse grupo diferentes discursos que legitimam vários processos de reconstrução, mais em linhas gerais, podemos listar como integrantes do mesmo os maracatus Estrela Brilhante (sobre este maracatu, ver: BARBOSA, 2001) Leão Coroado, Cambinda Estrela, Elefante, Sol Nascente e Porto Rico do Pina. Este último possui especificidades que comprometem o discurso de sua continuidade, sendo objeto de uma maior apreciação mais à frente. Devemos esclarecer que apesar de estarmos aqui incluindo o Leão Coroado no grupo dos maracatus "ressurgidos", não podemos deixar de registrar que o discurso presente entre boa parte dos seus membros atuais é o de que não existiu uma paralisação das suas atividades e que, portanto não houve uma reativação, mas a continuidade, sem interrupções. Optamos por incluí-lo nesse grupo a partir das nossas referências acerca das falas e impressões de alguns dos antigos maracatuzeiros que entrevistamos e que não se sentem contemplados no atual formato do Leão Coroado. Contudo, em nenhum dos casos há o risco de se ter a legitimidade deste maracatu colocada em risco, por não trabalharmos com a idéia de que uns são mais ou menos legítimos que outros.

Quanto aos maracatus "surgidos" ou "inventados", estamos falando daqueles que foram construídos sem a presença do discurso da continuidade de algum grupo que tenha existido no passado. Entre esses podemos listar o Gato Preto, O Encanto da Alegria, o Leão da Campina, o Nação de Luanda, o Axé da Lua, o Encanto do Pina, o Cambinda Africano, dentre outros que surgiram nos últimos dez anos. No estudo já citado, sobre a periodização da história dos maracatus, afirmamos que atualmente estes vivem em um momento bastante favorável e talvez seja essa a melhor explicação para o fato de que no carnaval de 2004 foram às ruas mais de vinte nações diferentes.

As influências dos toques: entre os batuques dos maracatus

Afirmar que entre os batuqueiros dos maracatus existem seduções, admirações por este ou aquele mestre de outro batuque é perceber a existência de uma complexa trama de interesses que são o resultado de uma confluência de aspectos: determinado mestre não grita ou espanca os seus batuqueiros, aquele batuque apareceu na televisão ou então paga melhor os seus integrantes... Várias são as razões também para o sentimento de pertencimento a um determinado grupo. Entretanto, ao discorrermos sobre as influências que resultam na adoção do estilo ou do uso de determinados instrumentos feito por um batuque de maracatu, precisamos levar em conta que tal ato não é destituído de significados e isto é um indício que demonstra a complexidade simbólica existente nestes grupos.

Nos anos oitenta, sobretudo na segunda metade, existiam poucos maracatus em funcionamento no Recife (para uma melhor discussão sobre este aspecto, ver: LIMA: 2003,b) e dentre estes, os que mais se sobressaíam eram o Elefante e o Porto Rico do Pina. Ambos eram os referenciais de maracatu para os demais grupos e quase sempre, estes assistiam a uma acirrada disputa pelo título entre aqueles. Conforme já dissemos anteriormente, existia uma proximidade entre os toques do Elefante, Indiano e Leão Coroado. Esta proximidade também se estendia ao Estrela Brilhante do Recife, mesmo quando este foi repassado pelo senhor Cabeleira para um outro conhecido por Mola. O Elefante não possuía a mesma estrutura de toques que tem hoje, apesar de algumas permanências, e talvez isso seja possível de ser entendido pela desorganização que este grupo enfrentou após a morte de Rosinete e Madalena em 2001.

Quando eu toquei no batuque do Elefante nos cinco primeiros anos da década de noventa, não percebia a presença de alguns aspectos que hoje fazem parte da forma como os seus toques são iniciados (a conhecida "entrada"). Devem-se ressaltar as mudanças que ocorreram tanto no que diz respeito ao mestre, como na própria composição do maracatu. Parece-me que o atual Elefante, não possui mais a forte relação com a sua comunidade como nos tempos de Antônio Roberto (que é conhecido também como "Pescocinho") e Rosinete. Deve-se ressaltar também que o atual maracatu deste senhor, o Nação de Luanda, não possui os mesmos toques que eram característicos do Elefante dos anos oitenta e também percebo na estrutura introdutória daquele a influência do Estrela Brilhante.

Estrela Brilhante: o sucesso nas classes médias e a construção de sua influência junto aos demais maracatus e maracatuzeiros

Em duas monografias sobre o Estrela Brilhante (citadas na bibliografia), e que foram produzidas por duas integrantes de seu batuque, encontramos diversas informações sobre o seu passado, sobretudo no período em que o mesmo foi dirigido por Cosme, que era mais conhecido pela alcunha de Cocó. Este maracatu caminhou por diferentes momentos de crise e teve por várias vezes a sua existência ameaçada. Sua configuração atual começou a ser constituída no ano de 1993 quando Lourenço Molla assumiu o Estrela Brilhante e para este acorreram alguns personagens que marcariam em definitivo a história desse maracatu. Foi nesse ano, 1993, que ingressaram no Estrela Brilhante as autoras das duas monografias (Cristina e Virginia) e os músicos Eder Rocha e Jorge Martins, que até então integravam um grupo de percussão intitulado Angaatãnamu (BARBOSA, 2001, p. 8). Estes músicos, ao nosso ver, iniciaram um processo de intermediação deste maracatu com as classes médias do Recife e de outros estados, consolidando uma aproximação que hoje é facilmente percebida. Estas mediações entre esses músicos com o Estrela Brilhante são descritas na monografia já citada e podem também ser verificadas nas capas dos Cds das bandas Mestre Ambrósio e Cascabulho. O primeiro foi gravado de forma independente no ano de 1996 e o segundo pelo selo Mangroove em 1998. Em ambos estão registrados os agradecimentos ao mestre do batuque e ao maracatu Estrela Brilhante, dando maior visibilidade e ao mesmo tempo abrindo as suas portas para uma grande quantidade de jovens que já viviam sob a influência do movimento Mangue Beat e da banda Chico Science e Nação Zumbi. Este último teve dois Cds gravados nos anos de 1995 (da Lama ao caos) e 1996 (afrociberdelia). Em meio a um processo de mediação cultural, no qual os maracatus-nação passavam a serem vistos como o símbolo maior da "pernambucanidade" a banda Cascabulho, sob a voz de seu vocalista, Silvério dos Reis, em 1998 expõe para o mercado cultural a força de um maracatu encravado no Alto José do Pinho, um dos corações da efervescente "cena pernambucana". A faixa de número seis desse Cd "Clementina de Jesus no Morro da Conceição – delírios da ressurreição" não só serviu para contribuir com esse processo de aproximação do Estrela com as classes médias, como também mostrou a forte presença de músicos muito bem articulados socialmente. Essa faixa se repetiria alguns mais tarde no que seria considerado o primeiro Cd de maracatu-nação da história (o do Estrela Brilhante)... e o sucesso não ficou só nisso! No ano 2000 o Estrela foi representar o Brasil na Expo, em Hannover, na Alemanha e depois fez uma turnê por outros países da Europa. Estavam dadas as condições para que as mudanças propostas pelo Estrela Brilhante fossem aceitas pelos demais maracatus, sobretudo por que se

tratava daquele que possuía um Cd, além da presença em seu batuque de músicos de bandas famosas e de estudantes universitários. A hegemonia do Porto Rico do Pina estava seriamente ameaçada e o Estrela Brilhante caminhava a largos passos na busca de um título, algo que só conseguiria em 2002, quando terminou empatado com o maracatu anteriormente citado.

O papel dos jovens músicos em mediar o diálogo entre maracatuzeiros do Estrela Brilhante com os membros das classes médias do Recife e de outros locais

Como um maracatu que até então não possuía força e sequer era hegemônico entre os seus pares poderia impor-se sob o signo da mudança e estabelecer as inovações no uso do abê e de ter diversas mulheres tocando em seu batuque? Ora, o Estrela, conforme afirmamos acima, possuía músicos como Jorge, do Cascabulho; Eder, do Mestre Ambrosio; Virginia e Cristina – estudantes da UFPE – e aqui devemos lembrar do aspecto em que ser de uma universidade denota respeito, principalmente quando estamos falando de maracatuzeiros que em sua maioria são pobres. A força desse maracatu foi propiciada por uma série de aspectos que já citamos e se o mesmo não foi deslegitimado por suas inovações, certamente conseguiu influenciar os demais pelo seu sucesso: a olhos vistos o Estrela Brilhante crescia, principalmente o seu batuque que ganhava cada vez mais os membros das camadas médias do Recife: para o Alto José do Pinho acorriam pessoas de Casa Forte, Boa Viagem... (aqui nesse aspecto é preciso ficar claro que o sucesso do Estrela também foi propiciado em meio a um crescimento da influência dos maracatus no cenário cultural da cidade. Esse auge foi antecedido pelo advento do maracatu Nação Pernambuco e pelo movimento mangue beat).

Com o sucesso e a garantia de forças em uma disputa de símbolos, entra em cena o abê. Tal inovação no uso desse instrumento alterou em definitivo a estrutura rítmica do Estrela Brilhante, que passou a ter uma sonoridade mais acelerada.

As inovações não deslegitimaram o Estrela Brilhante em meio aos constantes ataques dos folcloristas que os acusavam de estarem deixando de ser um "maracatu tradicional" e outros argumentos do tipo. Porém, se a sua força e o seu sucesso permitiram as inovações em uma série de aspectos é preciso dizer que estas também possibilitaram em uma via de mão dupla os primeiros. Aqueles só foram possíveis também devido às inovações, que não podem ser vistas como descaracterizações, haja vista que não há uma imobilidade tanto na composição, como na feitura dos toques e dos instrumentos de um modo geral.

Uma outra inovação do Estrela Brilhante: a presença feminina no batuque

Além de ter exercido uma influência na estrutura rítmica de outros maracatus, o Estrela Brilhante também inovou na composição dos batuques. Como já foi dito, as irmãs Cristina e Virginia, juntamente com outras mulheres, começaram a dividir um espaço que quase sempre era restrito aos homens. Não existia uma proibição explícita entre os maracatuzeiros para que as mulheres tocassem, acreditamos que esta ausência tenha sido construída também, pelo empréstimo tácito da prática existente tanto nos xangôs como nas juremas de que as mulheres somente dançam, ao passo de que só os homens tocam. Entretanto, se nos xangôs as mulheres não podem tocar os instrumentos cerimoniais, principalmente durante as celebrações, podemos afirmar que essa ausência não era algo regulamentado ou definido nos maracatus, pois eu recordo do fato de que no Elefante dos anos oitenta havia uma mulher que tocava o gonguê: era a mãe de Rosinete.

Poucos maracatus acompanharam de imediato esta "permissão" para as mulheres tocarem nos batuques, um desses foi o Cambinda Estrela que já em 1999 possuía duas garotas em seu batuque: Wilka Karla e Wanessa Paula. No entanto, essa presença feminina no Cambinda Estrela, se deu em meio a muitos conflitos, haja vista que dois importantes terreiros que o integravam na época se opuseram tenazmente a tal fato. Ainda hoje existem maracatus que apregoam a idéia de uma tradição que existia no passado e não permitem que as mulheres toquem: um deles é o Encanto da Alegria (Resta-nos lembrar que mesmo esse maracatu fazendo alusão à tradição de que a mulher não pode participar de um batuque de maracatu, sob pena de deixar de ser "tradicional", há outros que assim se denominam e chegam ao extremo de se autodeclararem como o "mais tradicional de todos" – o Leão Coroado. [1] Mesmo esse maracatu possui em seu batuque diversas mulheres).

A inovação no uso dos instrumentos: outro maracatu entra em cena

Em meio ao sucesso do Estrela Brilhante do Recife, que gradativamente vai se firmando hegemonicamente, o Porto Rico do Pina se vê ameaçado, sobretudo por dispor apenas da condição de campeão dos carnavais... Era preciso construir mecanismos para disputar a hegemonia com o Estrela Brilhante. Mas o que fazer diante de um batuque poderoso, grande e composto por jovens oriundos das classes médias e que a cada dia influenciava mais os outros maracatus? Ora, em meio ao discurso da tradição e do resgate do

[1] Veja-se um depoimento gravado em um Cd existente no Núcleo de Etno-musicologia da UFPE feito pelo atual presidente do maracatu Leão Coroado.

passado, o Porto Rico do Pina introduziu o uso do atabaque em seu batuque. A inovação ganhou a aura da legitimidade sob uma justificativa bastante questionável, mas que de certa forma legitimou a modificação em um maracatu fortemente apoiado no discurso da tradição:

> A Nação Porto Rico introduziu atabaques no corpo percussivo, dando um colorido especial à música e dança. A introdução dos atabaques foi muito criticada pelas outras Nações de Maracatu, mas ela é fundamentada no resgate histórico das tradições das Nações Negras. Àquela época, os negros tocavam atabaques, até o desenvolvimento dos outros instrumentos (OLIVEIRA, 2004).

A inovação no batuque do Porto Rico do Pina não lhe bastava para disputar a hegemonia, era preciso outros artifícios. O Cd seria lançado em 2002, logo após o do Estrela Brilhante. Recife agora contava com dois maracatus "tradicionais" registrados em Cd. A modernidade a serviço da disputa por espaços, a sociedade sendo tomada pelos que até bem pouco tempo eram duramente rejeitados: os maracatus se alastram, surgem novos grupos e as influências dos toques dos "dois grandes" vai se consolidando. Antes de iniciarmos a discussão a respeito dos espaços existentes para os demais maracatus desprovidos do poderio do Estrela Brilhante do Recife e do Porto Rico do Pina, resta-nos um breve comentário a respeito do nome deste último.

Porto Rico, **problemas quanto a sua história e ao seu nome**

O problema em torno do processo de reativação do maracatu Porto Rico diz respeito aos meandros que a sua história percorreu. Antes de tudo, precisamos informar que existiu até meados dos anos cinqüenta em Água Fria, na Rua da Regeneração, Zona norte do Recife, o Porto Rico que era presidido por Pedro Alcântara, que era mais conhecido como "Pedro da Ferida". Além desse maracatu, outros existiram sob o nome de Porto Rico (LIMA: 2003, 40, 41). Nos anos sessenta, mais precisamente em 1967, um carnavalesco e também praticante da religião dos orixás, Eudes Chagas, almejando fazer um novo maracatu, buscou auxílio junto ao folclorista João Santiago e este o leva até a presença de Katarina Real. (REAL: 2001, 17 e passim). Após os procedimentos necessários para a sua fundação, o Porto Rico do Oriente desfila pela primeira vez no ano de 1968, sendo o grande campeão do ano. (idem, 89). Após alguns anos de desfiles nos carnavais do Recife, Eudes morre e os seus seguidores e amigos confirmam que o seu desejo era o da não-continuidade das atividades do maracatu e do terreiro. Entretanto, após muitas intervenções e mediações entre alguns dos integrantes que não concordavam com o encerramento das atividades do maracatu e aqueles que desejavam

mantê-lo desativado, prevalece o desejo desses últimos. Porém, os que não concordavam com tal decisão se reorganizaram e fizeram um novo Porto Rico, que agora reivindica a continuidade não só do grupo fundado por Eudes, mas também o antigo da Rua da Regeneração.

Temos então um problema para ser pesquisado e discutido: trata-se de um maracatu fundado em 1981, e por isso pode ser definido como recém-surgido, ou um maracatu reativado em 1981 e que, por conseguinte não possui relações com o Porto Rico do Oriente fundado por Eudes Chagas em 1967? Sejam quais forem às conclusões, sabemos que em nenhum dos casos há risco de se extrair a legitimidade do Maracatu Porto Rico "atual" que está localizado no Pina. Importante lembrar que os antigos seguidores de Eudes e os seus familiares organizaram um outro maracatu alguns anos após a sua morte: o Encanto do Pina.

O Cambinda Estrela: disputando a hegemonia e mantendo a identidade

Em meio aos dois grandes maracatus e os seus retumbantes sucessos, o Cambinda Estrela encontrava-se junto aos demais frente a um dilema: o que fazer? Fundado em 1935 no Alto Santa Isabel e reativado em 1997 na comunidade de Chão de Estrelas, o Cambinda desde o início trilhou um caminho acidentado. A opção por uma estrutura rítmica diferente e mais lenta, além das opções pela não utilização dos novos instrumentos o colocaram no caminho do discurso da tradição: por que não usar o abê e o atabaque? Por que não tocar igual ao Estrela Brilhante ou ao Porto Rico? O diálogo entre os seus integrantes, propiciado pela adoção de constantes reuniões e assembléias, combinado a um discurso de luta política e de engajamento nas questões sociais existentes na comunidade o colocaram em um eixo diferente dos demais: o Cambinda Estrela representava o discurso da consciência e da valorização dos seres humanos, essa era, portanto, a forma de manter-se em meio aos sucessos do Porto Rico e do Estrela Brilhante. Vale ressaltar que outro aspecto de grande importância para o Cambinda Estrela foi a sua associação com os movimentos sociais e a insistência em manter-se publicamente ligada a religião dos encantados (a jurema). Ora, por esse caminho, ficam claros alguns dos motivos que propiciaram ao Cambinda Estrela acumular forças e perpassar com uma identidade diferente e ao mesmo tempo de confronto: as denúncias do preconceito racial, da luta pela liberdade religiosa e a defesa publica contra a violência aos homossexuais fizeram parte de uma estratégia que culminou com o lançamento de um Cd no ano de 2003 (o terceiro) que exaltava os seus aliados políticos e a sua constituição democrática. O Cambinda Ganhou forças suficientes para questionar a supremacia dos demais maracatus e o fez sob o discurso

da força de suas comunidades. Tal prática permitiu aos seus integrantes a rejeição pública ao embranquecimento de seu batuque, e a opção em reservar para os "externos" apenas vinte por cento de suas vagas.

O Cambinda Estrela trilhou um outro caminho, que não pode ser visto como o melhor ou o pior, mas aquele que lhe permitiu sobreviver sem dispor de uma forte presença no mercado e na indústria cultural. Entretanto, devemos ressaltar que a sua influência, tanto no que diz respeito a estrutura rítmica, aos toques, como as suas escolhas políticas, não foram fortes o suficiente para influenciarem os demais maracatus-nação.

Resta-nos, no entanto, perceber que se a maior parte dos maracatus sofrem a forte influência do Estrela Brilhante e do Porto Rico, o Cambinda Estrela ao rejeitar o uso dos abês e dos atabaques, ao mesmo tempo que sustenta uma estrutura política interna e opta publicamente pela preferência às pessoas de suas comunidades encontra uma possibilidade de existir e de oferecer resistências as influências dos mais fortes. Nesse sentido, trata-se de perceber que os maracatuzeiros, ao contrário do que até então se dizia, possuem escolhas, estratégias e disputam espaços.

A identidade no Cambinda Estrela

Importante chamar a atenção para o fato de que no Cambinda Estrela houve uma confluência de elementos que resultaram na formação dessa identidade. Não devemos descartar o fato de que se o Estrela Brilhante tinha o sucesso, o Porto Rico os títulos, o Cambinda tinha uma postura político-social que se diferenciava dos demais: seus discursos resultam dessa disputa acirrada que alimentava uma identidade alogênea: ao destacar a condição social dos seus membros fica fácil concluir que isto ressoava nos anseios e nas necessidades da maioria dos seus integrantes que se identificavam com um discurso que os colocava como o maior patrimônio do maracatu.

Por fim, salientamos que atualmente são usadas três grandes conjuntos de estruturas rítmicas, que sofrem constantes atualizações e diálogos variados. Diversos maracatus utilizam a forma de entrada do Estrela gerando uma enorme semelhança entre este batuque com os demais. Tal uso dessa estrutura introdutória é um dos indícios da influência do Estrela que se faz sentir por sobre os demais maracatus.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Maria Cristina. *A nação maracatu Estrela Brilhante de Campo Grande*. Recife, Monografia de conclusão do de especialização em etno-musicologia, UFPE, 2001.

BARBOSA, Virginia. *A reconstrução musical e sócio-religiosa do maracatu nação Estrela Brilhante (Recife*): Casa Amarela / Alto José do Pinho (1993 – 2001), Recife, Monografia de conclusão do de especialização em etno-musicologia, UFPE, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

GLASGOW, Roy. *Nzinga*: Resistência africana à investida do colonialismo português em Angola, 1582 -1663. São Paulo: Perspectiva, 1982.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. *Música, identidade e tradição*: Guerra Peixe e os maracatus. A ser apresentado no 2º encontro nacional da ABET, 2004, mimeo.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Maracatus-nação: ressignificando velhas histórias*. Recife, monografia de bacharelado em história na UFPE, 2003.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. Periodizando a história dos Maracatus. *Folclore,* Recife, Coordenadoria de Estudos Folclóricos do Instituto de Pesquisas Sociais da Fundação Joaquim Nabuco, n. 297, setembro de 2003.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. *Tradição e autenticidade entre os maracatus-nação do Recife: desconstruindo uma idéia e um olhar homogeneizador*. Trabalho apresentado no *XI Encontro Estadual de História – Anpuh-PB*, Campina Grande, 12 a 16 de julho de 2004, mimeo.

PEIXE, Guerra. *Maracatus do Recife*. 2.ed. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife/Irmãos Vitale, 1980,

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

REAL, Katarina. *Eudes, o rei negro do maracatu*. Recife:. Massangana, 2001.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*: história da festa de coroação de rei de Congo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002.

OS PROCESSOS DE TRANSMISSÃO MUSICAL NOS TERNOS DE CATOPÊS DE MONTES CLAROS-MG

Luis Ricardo Silva Queiroz
luisrq@bol.com.br

Resumo: Os processos de transmissão musical têm sido apontados, na literatura etnomusicológica, como definidores dos rumos e da caracterização identitária de uma cultura. Nesse sentido, entender as distintas formas de se transmitir música nos permite compreender questões mais amplas relacionadas à performance musical como um todo. Os ternos de Catopês, que fazem parte do Congado de Minas Gerais, se apresentam como uma das ricas manifestações musicais desse Estado, apresentando particularidades que variam de acordo com cada grupo e região. Nesse estudo, apresentamos resultados específicos de uma pesquisa realizada junto aos três Ternos de Catopês de Montes Claros, cidade localizada no norte de Minas Gerais. Esse trabalho investigou os principais processos de transmissão de música nesses Ternos, analisando aspectos idiossincráticos desse contexto musical. A metodologia dessa pesquisa teve como base uma observação participante, realizada durante os anos de 2002, 2003 e 2004; a aplicação de questionários e entrevistas; filmagens; gravações; e uma pesquisa bibliográfica, que nos permitiu dimensionar os dados particulares dessa manifestação, relacionando-os com outras realidades já contempladas por estudos etnomusicológicos e/ou antropológicos. A partir desse estudo foi possível concluir que os processos de transmissão no Congado se baseiam principalmente na experimentação, na descoberta, e no aprender que se concretiza durante a performance. Podemos afirmar que nesse universo musical a aprendizagem está associada ao ouvir, ao fazer e ao sentir, de forma espontânea e natural, onde a performance proporciona e concretiza experiências reais com a música.

As distintas caracterizações das culturas musicais, estabelecem códigos particulares de cada contexto, criando formas específicas de fazer, conceber e relacionar com a música. Dentre as diferentes ramificações das idiossincrasias que caracterizam uma performance musical, entendo que as configurações dos processos de transmissão são determinantes para os rumos do fenômeno musical em uma determinada cultura.

Partindo dessa óptica, esse trabalho apresenta uma reflexão sobre os principais processos de transmissão de música nos Ternos de Catopês[1] de Montes Claros – cidade localizada no norte de Minas Gerais –, contextualizando aspectos singulares dessa cultura musical com reflexões mais amplas de outros estudos em manifestações musicais de tradição oral.

[1] Os ternos de Catopês são grupos que fazem parte do Congado de Minas Gerais.

Esse trabalho tem como base dados empíricos coletados em uma pesquisa etnográfica realizada junto aos ternos de Catopês de Montes Claros entre os anos de 2002 e 2004. A partir de uma compreensão do fenômeno musical dessa manifestação em seu contexto especifico, buscamos dimensionar os resultados desse trabalho para questões mais amplas dos estudos etnomusicológicos, com o intuito de realizar um trabalho contextualizado com a realidade do seu foco particular de pesquisa, mas adequado às perspectivas contemporâneas da área de etnomusicologia.

Formas de ensinar a aprender música em distintas culturas

A definição identitária de cada contexto cultural/musical cria mundos onde a música tem concepções, funções, e usos diferenciados, estabelecendo códigos que singularizam não só a expressão musical mais uma série de outros fatores característicos daquele contexto. Compartilhamos, assim, da idéia de "mundos musicais" de Finnegan[2], citada por Arroyo (2002), entendendo essa concepção não como universos e territórios da música diferenciados pelas linhas geográficas, mas sim, como mundos diferentes pelos seus códigos culturais. Mundos que podem ser distintos dentro de um mesmo território, dentro de uma mesma sociedade e/ou até dentro de um mesmo grupo.

> [Mundos] distintos não apenas por seus estilos diferentes, mas também por outras convenções sociais: as pessoas que tomam parte deles, seus valores, suas compreensões e práticas compartilhadas, modos de produção e distribuição, e a organização social de suas atividades musicais. (FINNEGAN *apud* ARROYO, 2002, p. 99).

Conscientes de que a música não é uma linguagem universal, pelo fato de cada cultura particulariza as suas formas e (des)organizar e se expressar musicalmente, é importante ter a consciência de que os seus processos de transmissão – ensino e aprendizagem - também não são. É evidente que cada cultura cria as suas próprias formas de transmissão musical, estabelecendo estratégias, situações e processos diferenciadas de ensino e de aprendizagem de música. No entanto, se buscarmos na literatura etnomusicológica uma análise das diferentes perspectivas de transmissão musical em culturas de tradição oral, podemos perceber aspectos fundamentais para a compreensão das diferentes possibilidades de ensinar e aprender música.

---

[2] FINNEGAN, R. *The ridden musicians*: making-music in a English town. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Segundo Nettl, "[...] uma das coisas que determina o curso da história de uma cultura musical é o método de transmissão"[3] (NETTL, 1997, p. 8, tradução nossa). Ainda segundo o autor, na maior parte das culturas, a música é transmitida de forma oral e aural. Nettl (1983) concebe o conceito de "aural" como algo vinculado a uma percepção global do indivíduo no que se refere à apreensão dos elementos transmitidos.

De acordo com autores como Merriam (1964), Nettl (1983), Blacking (1995), e Myers (1993), dentre vários outros estudiosos da etnomusicologia, os processos de ensino e aprendizagem da música acontecem de formas variadas, e são determinados pelo contexto em que se inserem. Nesse sentido, Alan Merriam afirma que "[...] cada cultura modela o processo de aprendizagem conforme os seus próprios ideais e valores."[4] (MERRIAM, 1964, p. 145, tradução nossa). Assim, os processos de transmissão musical assumem formas distintas dentro de cada grupo, apresentando particularidades que caracterizam a própria performance musical.

Arroyo (1999)[5], trouxe em seu estudo uma importante contribuição para o entendimento dos processos de transmissão musical em culturas de tradição oral, enfocando especificamente a manifestação do Congado em Uberlândia-MG. A autora se utiliza de duas categorias de captação e análise do ensino e aprendizagem da música: as situações em que aconteciam e os processos que as envolviam.

A partir de suas análises, Arroyo nos deixa claro que a transmissão musical no Congado assume distintas configurações, que variam de acordo com a idade, a vivência musical e demais características particulares a cada congadeiro. "A situação de aprendizagem [no Congado] é uma situação coletiva de performance. [...] Como em várias culturas musicais, orais, a cultura musical congadeira é auditiva, visual e tátil" (ARROYO, 1999, p. 177).

Pensado numa contextualização entre características da transmissão de música em contextos informais com situações mais formalizadas de ensino a aprendizagem musical, Swanwick (2003, p. 72-73) nos apresenta outro exemplo da versatilidade dos processos de transmissão musical em diferentes culturas. O autor analisa a atividade de ensino musical do percussionista Brahim Abdulai, de Ghana. Para Swanwick, a atitude do percussionista é extremamente contextualizada com o que se espera do ensino de música em uma instituição:

---

[3] One of the things that determines the course of history in a musical culture is the method of transmission.

[4] ...each culture shapes the learning process to accord with its own ideals and values.

[5] Margarete Arroyo em sua tese de Doutorado, intitulada *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*, realizou um estudo em dois contextos distintos de ensino e aprendizagem da música: o ritual que envolve a Festa do Congado e o Conservatório de Música, ambos localizados na cidade de Uberlândia-MG.

> Ele [o percussionista] considera a música como discurso, respeita o discurso dos outros músicos e dançarinos e, naturalmente, para ele a fluência é de suprema importância. [...] Brahim Abdulai está preocupado com que os dançarinos ouvintes primeiro se orientem dentro de certas "normas" dos motivos do tambor. (SWANWICK, 2003, p. 73).

Nesses exemplos, fica evidente como cada cultura e/ou contexto social ocasiona diferentes situações de ensino e aprendizagem musical. Os processos de transmissão de música em cada sociedade fazem com que a performance musical seja experimentada, vivida e transformada a partir de relações culturais de diferentes níveis. A complexidade dos sistemas musicais tornam, por conseqüência, complexas as formas de ensinar e aprender a música de uma cultura. Entendemos que independente do meio e da situação a performance musical cria em muitas das situações em que acontece, momentos de aprendizagem e experiência musical vinculados a aspectos significativos para a vida o indivíduo em seu contexto social e na cultura em geral.

Os Catopês de Montes Claros: situações e características da aprendizagem musical

O grupos de Congado constituem uma das mais importante e significativas expressões da cultura afro-brasileira de Minas Gerais. Nesse Estado existem diferentes grupos dessa manifestação espelhados por, praticamente, todas as regiões do Estado (QUEIROZ, 2004b).

Os grupos de Congado de Montes Claros são destacados de forma significativa dentro da manifestação congadeira de Minas Gerais. A cobertura da imprensa durante o período das Festa de Agosto[6], um número crescente de trabalhos de pesquisa, documentários, e outras formas de estudo e divulgação da festa, têm gerado uma grande visibilidade para essa manifestação no Estado. Montes Claros conta atualmente com seis grupos de Congado, sendo três Ternos de Catopês, dois Ternos de Marujos, e um Terno de Caboclinhos.

Em três anos de trabalho sistemático de pesquisa junto aos Ternos de Catopês de Montes Claros[7], venho buscando uma visão holística do fenômeno musical com o intuito de compreender aspectos fundamentais que caracterizam a performance desses grupos. Nesse contexto, ficou evidente desde os primeiros contatos que a através da situação de performance se ensinava muito mais do que música, e que a idiossincrasia dos processos de transmissão

[6] As Festas de Agosto acontecem anualmente, sendo a época de caracterização do ritual do Congado em Montes Claros.

[7] Nossos relatos apresentados aqui, têm como base experiências vivenciadas no trabalho de campo, participando ativamente do terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário, comandado pelo mestre João Farias, durante as festas do Congado em 2002, 2003 e 2004.

musical era um fator determinante para a configuração da essência musical daquela manifestação.

Dos distintos fatores presentes na prática de aprender a música congadeira, fica evidente que a experimentação é um dos mais privilegiados. Os momentos de experimentação acontecem de forma mais efetiva antes das saídas do terno.[8] Enquanto os integrantes do grupo vão chegando, os "meninos"[9], que em grande parte das vezes chegam primeiro, experimentam e tocam os seus próprios instrumentos e, também, aqueles considerados mais importantes, normalmente tocados pelos adultos que estão há mais tempo no grupo. Assim, os meninos aproveitam para tocar as caixas e os chamas[10], praticando para, quando tiverem uma oportunidade, estarem preparados para tocá-los. Durante esse processo de experimentação, que ocorre geralmente em grupos de quatro ou cinco integrantes, eles se corrigem e competem entre si, buscando mostrar quem sabe mais. Por várias vezes, enquanto aguardava a saída do terno, meu instrumento – um chama – era solicitado por um dos "meninos" mais jovens, para que pudesse tocá-lo. Nessas experiências, eles atuam como seus próprios professores, e somente quando não chegam a um acordo sobre a execução de um determinado ritmo, é que solicitam a algum integrante mais experiente do grupo, para dizer quem está correto e/ou demonstrar como se toca.

Um fator importante nesse processo, que acredito ser um dos mais relevantes para a formação do "tocador" no Congado, é a interferência do mestre e também dos integrantes mais experientes. Muitas vezes, enquanto os meninos estão "brincando" e, pensando que não estão sendo observados, batem algum ritmo errado, são corrigidos e advertidos enfaticamente: "isto tá errado menino, num é assim que bate não". Interessante é que muitas vezes a correção não vem acompanhada de uma explicação e o "tocador", advertido de que está errado, tem que se virar para aprender a forma correta de tocar. Outras vezes, a explicação é feita por frases como: "bate sem parar a baqueta", "bate mais compassado" e etc. Pelo que pude observar frases como estas, utilizadas constantemente, não têm um sentido claro para os meninos, e eles acabam aprendendo, de fato, pela imitação e repetição dos padrões feitos pelos outros.

---

[8] Sempre antes de sair para os desfiles durante as comemorações da festa de agosto, ou para visitas às casas dos festeiros e à sede dos grupos de Congado de Montes Claros, o terno se reúne no local de concentração onde ficam guardados os instrumentos. No caso do terno do mestre João Farias, essa reunião acontece na casa do irmão dele, conhecido por "Tonão".

[9] Ao nos referirmos a meninos, estamos atribuindo um termo utilizado pelos congadeiros para designar aqueles integrantes com faixa etária inferior, aproximadamente, aos 18 anos.

[10] O chama é um Tambor grave, feito em madeira, medindo cerca de 35 X 33 cm e aro de 12 cm, com peles de couro de bode nas duas extremidades; característico dos grupos de Congado de Minas Gerais.

Os processos de transmissão musical no Congado se dão essencialmente de forma coletiva, onde a aprendizagem é feita pela prática de tocar, experimentar, prestar atenção na execução dos mais experientes e imitar suas performances. Nesse contexto, a performance ensina durante a sua prática, estabelecendo momentos de comunicação e aprendizagem musical (QUEIROZ, 2004a).

A experiência de tocar nos Ternos de Catopês estabelece uma relação entre som, ritmo e movimento, visivelmente percebida durante a performance, seja na prática ritual em um contexto público, seja nos momentos mais restritos e singelos dos ensaios. Esse envolvimento com a música cria uma ambiente de satisfação e abertura para a aprendizagem musical, fazendo com que qualquer imposição e/ou sistematização, para um tocar e cantar "correto", se torne diminuída frente ao prazer de fazer, brincar, competir, e viver a música na sua prática.

Em suma, posso afirmar que a transmissão musical nos Ternos de Catopês acontece coletivamente, em processos que privilegiam o fazer, onde a experimentação e a imitação aparecem como principais alternativas. Esses processos se consolidam em um fazer musical que em contextos e espaços distintos da performance congadeira, se configuram em situações de descoberta, envolvimento e prazer com a música.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. Mundos musicais locais e educação musical. *Em pauta*: revista do programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 13, n. 20, p. 95-121, 2002.

_____. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. 1999. 360 f. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

BLACKING, John. How music is man? 5. ed. Seatlle na London: University of Washington Press, 1995.

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

MYERS, Helen. *Ethnomusicology*: historical e regional studies. New York/London: W.W. Norton, 1993.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

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

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, 2004a.

_____. Música e cultura: a comunicação na performance musical do Congado de Montes Claros-MG. *Unimontes Científica*, Montes Claros, n. 5, p. 50-59, 2004b.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003

OS TUPINAMBÁ DE OLIVENÇA, EMERGÊNCIA ÉTNICA E A CRIAÇÃO DO PORANCI ATRAVÉS DE UM ESTUDO ETNOCENOLÓGICO

Ricardo Pamfilio de Sousa
ricardo@indiosonline.org.br
rpamfilio@yahoo.com.br

Resumo: Com a aprovação da Constituição Brasileira, 1988, novas Leis possibilitaram a alguns povos o reconhecimento étnico e benefícios estatais dantes indisponíveis. A criação da categoria educação indígena diferenciada, através da Resolução nº.3/99, possibilitou a inclusão da prática do ritual Poranci nas salas de aulas de educação infantil e fundamental, até então paulatinamente realizadas entre os Tupinambá de Olivença, Ilhéus, Bahia. O Poranci é uma dança circular semelhante ao Toré, ritual identitário, criado e usado a partir do final do séc. XX, na afirmação étnica dos Tupinambá, antes denominados índios de Olivença, Guérem ou Tupiniquim. Na Aldeia Tupinambá de Olivença há aproximadamente 3500 indígenas espalhados em 22 micro-comunidades entre Serra do Padeiro e Olivença e também no subúrbio de Ilhéus e em algumas outras cidades da circunvizinhança. Neste estudo de caso, a educação diferenciada alicerçou o movimento de emergência étnica, fornecendo novos lideres que atuam na política, educação e saúde deste povo, cuja demarcação territorial ainda está em tramitação. Foco da análise é o Poranci, ritual cantado e dançado que fortalece e centraliza a emergência étnica deste povo, sua história e estrutura a nova Aldeia de Olivença. A etnografia do ritual apresenta como resultado dados deste movimento de emergência, focalizado principalmente na área da educação. Através de exemplos musicais, serão evidenciadas correlações entre as criações musicais e movimentos corporais (danças) do Poranci dos Tupinambá entre outros grupos indígenas do Nordeste.

A Constituição Federal de 1988 garante os direitos indígenas, sua autonomia nas comunidades e organizações, além do reconhecimento dos diretos de manterem sua identidade cultural, uso da língua materna e processos próprios de aprendizagem nos art. 210, 231 e 232. Assim, a Constituição possibilitou expressões de minorias sociais, aparentemente esquecidas. Como o Porancim, que é um ritual com música, dança e cena. Espetáculo efêmero que simboliza a alteridade do povo Tupinambá de Olivença, o ser índio e pode acorrer com o mínimo de três pessoas, até dezenas ou centenas de pessoas em reunião.

Em 2000, a marcha "Outros Quinhentos" formou o cenário propício, no qual os Tupinambá de Olivença criaram o Poranci, sinônimo de Toré, gênero musical do Nordeste brasileiro. Apresentamos aqui a parte pública deste ritual indígena.

O conhecimento do Toré enquanto material sonoro (músicas) e visual (artefatos/pintura corporal) de grupos indígenas do Nordeste nos possibilita analisar o estudo do caso da etnogênese Tupinambá a partir de um enfoque etnomusicológico e etnocenológico.

A partir de uma descrição densa analisaremos o Porancim, ritual criado em Olivença-Ilhéus no primeiro semestre de 2000, que possibilitou a emergência étnica deste grupo concomitante à estruturação da prática de Educação Escolar Indígena. Apresentaremos também, parte da história do levante da Aldeia Tupinambá de Olivença. Este povo vem exigindo seus direitos como herdeiros de uma ancestralidade até pouco tempo atrás ignorada, marginalizada e estigmatizada como inferior.[1]

Durante a dança ritual do Poranci, os corpos dos atores possibilitam a criação de uma metáfora cinética. Os corpos são movimentados com intuito de caminhar, andar, levar adiante o movimento indígena, neste caso, o corpo geralmente é levemente inclinado para frente, a base deste movimento é fortemente (apesar da leveza) marcado através dos pés. O dançante do Toré tem certa liberdade criativa para realizar seus próprios passos nesta dança em fila indiana. Em alguns momentos o puxador do Toré desmancha o círculo dando voltas pelo terreiro. A fila desenha formas alternadas, orgânicas e geométricas, conseqüência dos movimentos desenvolvidos sobre o terreiro. Acreditamos que estes movimentos marcam simbolicamente o território deste povo, que assim se apresenta na dramatização da performance da reconquista realizada (Kiriri, na festa da retomada 12 de Novembro) ou a realizar (Tupinambá, na Caminhada ao Cururupe, último Domingo de Setembro). Estas danças, o Toré ou o Porancim, coadunam com a idéia da *terra sem males*, proclamada em discursos deste povo Tupi (Tupinambá).

A dança do Porancim, assim nomeada em 2000, é uma dança circular sagrada para os Tupinambá de Olivença que a têm como identidade indígena. A música, surgida a partir da necessidade de afirmação étnica deste povo para a sua circunvizinhança é realizada com cantos vocais acompanhados por maraca, idiofone com estruduradores internos, geralmente sementes e/ou bolinhas de chumbo. Neste caso a dança surgiu primeira, pois, foi com outros

[1] Olivença faz parte de uma das regiões brasileira ocupada imemorialmente por índios, sociedades autóctones do território nacional. Esta peregrinação, ou Marcha como os Tupinambá a denominam atualmente, foi criada com sugestão e apoio do atual Bispo de Ilhéus, Dom Mauro e teve ajuda da igreja católica e das lideranças Tupinambá com o objetivo de chamar atenção da circunvizinhança e denunciar os problemas da comunidade Tupinambá de Olivença. Estes índios estão habitando pequenas glebas de terras ao Sul da Bahia, cercadas por grandes latifundiários. Esta região tem cerca de 23 pequenos núcleos de resistência indígena. Alguns com apenas três famílias, outros com mais de vinte famílias e somam quase 4000 pessoas. Entre os 23 núcleos de resistência do povo Tupinambá de Olivença, 15 atualmente estão com "escolas", salas de aulas com atuação de professores indígenas que trabalham com educação diferenciada. São 27 entre educadores e educadoras indígenas com cerca de 617 estudantes.

parentes que os nativos aprenderam a dançar e depois criaram ou adaptaram suas próprias músicas.

O instrumento musical do Porancim, geralmente é apenas a maraca, porém, em alguns rituais temos a participação de apitos, aerofone simples ou ainda outras diversas variações sonoros produzidas apenas com a boca e/ou dedos e mãos do nativo. [2]

Na última década do século passado, o intercâmbio entre os povos indígenas, Tuxá (Rodelas) e Kiriri (Banzaê) foi intensificado com o encontro dos grupos indígenas para realização de jogos de futebol. Depois do jogo, toda noite tinha o Toré. Assim os Kiriri reaprenderam o Toré, que dizem terem perdido depois da ida de muitos Kiriri para Monte Santo, quando houve a guerra de Canudos e conseqüente morte desses ancestrais. Recuperado o Toré, em 1984 os Kiriri visitaram os Hãhãhãe em Pau Brasil-BA, com os quais dançaram o Toré, que já não era praticado há muito tempo na aldeia. Assim os Kiriri ajudaram o resgate deste ritual entre os parentes Hãhãhãe. E assim também um povo ajuda o outro quando das reocupações de seus territórios tradicionais. Os indígenas do Nordeste se referem a outros indígenas como parentes.

Durante algumas visitas dos Hãhãhãe em Olivença, junto aos parentes Tupinambá de Olivença, os parentes Hãhãhãe dançaram e assim proporão a ensinar o Toré para os Tupinambá. Os Tupinambá de Olivença disseram que já sabiam dançar o Toré do jeito deles. Pouco tempo depois desse episódio, entre os Tupinambá de Olivença a partir da pesquisa de professoras/educadoras indígenas, descobriram que eles dançavam não o Toré e sim o Porancim. O termo Porancim foi retirado da obra de Hans Staden, onde leram o termo Porancé e adaptaram para Porancim.

Em 1999 não existia o Porancim, em Olivença, e o Toré só era praticado quando das visitas dos parentes Pataxó Hãhãhãe ou Pataxó, que chamam esta dança música Pataxó de Awê, mas conhecem o Toré dos Parentes Tuxá, etc. Muitas são as relações interétnicas.

> De fato as sociedades concretas são complexas; não se encontram mais "sociedades puras", mas somente sociedades onde a estrutura prevalece sobre o movimento, ou a história sobre a existência; é importante apreender, no entanto, a *orientação* que as distingue e as opõe (WARNIER, 1999, p. 282-283)

[2] Para fins de classificação e esclarecimento, denominamos quatro conjuntos diferentes de instrumentos musicais denominados na musicologia de idiofones (instrumentos musicais que produzem som a partir do corpo do próprio instrumento), membranofones (instrumentos musicais onde o som é produzido através da percussão de uma membrana, geralmente couro), cordofones (instrumentos que produzem som a partir da percussão ou fricção de uma ou mais cordas estiradas) e aerofones (instrumentos que produzem som a partir da vibração de uma coluna de ar).

Por exemplo o Toré que aproxima os indígenas é o mesmo que especifica os Tupinambá quando dançantes do Porancim e não do Toré, mas o Porancim pertence ao gênero Toré, logo o que diferenciou o parente, serviu para afirmar a indianidade deste povo. Assim também compartilham conhecimentos, quando um povo conhece outro no ritual. Por exemplo como ocorreu durante a gravação do documentário realizado pela Thydêwá: Tumbalala, Tupinambá, irmãos no mundo. Foram realizadas as gravações em A.I. Tumbalala entre 6 e 17 de janeiro e na A.I. Tupinambá de Olivença entre 18 e 29 de janeiro de 2004. O povo Tumbalala, de Pambú, diferente dos de Olivença dizem nunca ter deixado o Toré, mas passou um momento de proibição entre os não índios, praticavam só na matas, mas nos últimos anos estão intensificando os trabalhos com Toré na comunidade, principalmente na Escola.

Tupinambá foi provavelmente o primeiro grupo autóctones da terra Brasil a ter contato pós contato português, século XVI. Este mesmo grupo foi dado como extinto há mais de dois séculos e hoje reaparecem grupos que adotam como etnônimo: Tupinambá. Estes grupos, especificamente os Tupinambá de Olivença, Ilhéus, exigem publicamente seus direitos, principalmente na manhã do último Domingo de Setembro, quando realizam a "Peregrinação em Memória aos Mártires do Massacre do Rio Cururupe". Dois grupos saem com destino as margens do Rio Cururupe, um de Ilhéus e outro de Olivença (distrito de Ilhéus, antigo aldeamento de Nossa Senhora da Escada). Um pequeno grupo com alguns representantes da Igreja Católica sai de Ilhéus, do Opaba em direção ao Cururupe e a outro, que em 2001 eram composto por pouco mais de 400, em 2002 e 2003 por cerca de 600, e em 2004 por cerca de 800 índios vindos de várias localidades próximas à Olivença.

A criação do Porancim foi fundamental para fortalecer a educação diferenciada entre os Tupinambá de Olivença. Outras atividades também ajudam nesta educação, extrapolando os limites da educação regular, não indígena. O intercâmbio entre estes povos possibilita novas criações. Por exemplo, os índios Tupinambá de Olivença, em companhia de Saracura, índio Pataxó de Coroa Vermelha, que foi ajudar na realização do Toré, começaram a cantar, dançar e brincar a dança música (Toré/Porancim) no último Sábado de setembro de 2003. Eles dançaram e cantaram até a madrugada do Domingo, dia da Peregrinação ao Cururupe. No distrito de Olivença, duas casas foram cedidas para hospedar os parentes que já começaram a chegar para a caminhada na Sexta-feira. Na manhã do Domingo, preparando-se para a Peregrinação ao Cururupe, Saracura Pataxó começou a pintar e retocar a pintura de alguns Tupinambá. As frutas do Urucum e do Jenipapo foram responsáveis pelas cores vermelha e preta, respectivamente. Na pressa de pintar tanta gente e de poder ajudar, alguns Tupinambá se organizaram e pintaram-se com pincel atômico preto.

A Peregrinação ou Marcha realizada entre os Tupinambá vem cobrar os direitos constitucionais possibilitados/decretados à partir de 1988. O massacre a que se referem, está ligado a Batalha dos Nadadores, citada por Mens de Sá, massacre ocorrido na praia onde deságua o Rio Cururupe, século XVI relatado, por exemplo, em Silva Campos na Crônica da Capitania de São Jorge de Ilhéus (CAMPOS, 1947) e está ligado também ao "Caboclo Marcelino" enquanto símbolo da resistência Tupinambá. Marcelino representa uma das últimas grandes resistências Tupinambá, pois ele lutou contra a construção da ponte sobre o Rio Cururupe que facilitaria a união entre Ilhéus (população de não índios) e Olivença (população indígena).

As letras das músicas são trabalhadas na comunidade, principalmente entre os professores. O teor da maioria das letras é direcionado para a circunvizinhança, como palavras de ordem.

Apresentamos a seguir transcrições de algumas letras cantadas durante a 2ª Peregrinação em Memória aos Mártires do Massacre do Rio Cururupe, a maioria repetida várias vezes, se estendendo até 10 minutos durante o translado. Durante a execução das canções ocorriam letras diferentes simultaneamente, o que tentei demonstrar escrevendo as diferentes versões por exemplo para a mesma melodia.

Vamos todos nessa marcha(A) pra lembra do que passou(B)
Vamos todos nessa marcha(A) pra lembra do que passou(B)
É do nosso antepassado(A) que seu sangue derramou (B)
É do nosso antepassado(A) que seu sangue derramou (B)

Devolva nossa terra (a) que essa terra nos pertence(b)A
Devolva nossa terra (a) que essa terra nos pertence(b)A
Mataram ensangüentaram (a) os nossos pobres parentes(b)B
Mataram ensangüentaram (a) os nossos pobres parentes(b)B

Borduna arco e flecha (a) nossa arma de lutar (b)A
Borduna arco e flecha (a) nossa arma de lutar (b)A
Tenho arco, tenho flecha (a) e também meu maracá(b)B
Tenho arco, tenho flecha (a) e também meu maracá(b)B

A realização da peregrinação entre os Tupinambá de Olivença reforça as reivindicações deste povo que expressa seus desejos nesta manifestação pública e coletiva.

Muitos são os símbolos usados, cartazes:

SOMOS A SEMENTE QUE RESISTIU AO TEMPO.
A LUTA PELA DEMARCAÇÃO DE SUAS TERRAS É UM DIREITO DO POVO TUPINAMBÁ SEM VIOLÊNCIA
A TERRA É NOSSA MÃE QUEREMOS PAZ NA ALDEIA TUPINAMBÁ.

QUEREMOS NOSSAS TERRAS SEM VIOLÊNCIA; VAMOS LUTAR POR UMA TERRA SEM MALES.

Também a reportagem da Folha de São Paulo de Junho de 2000, emoldurada como um pôster intitulado "Somos Tupinambá queremos nosso manto de volta", com foto de Dona Nivalda, 76, em frente ao Manto Tupinambá, na época exposto no MASP na mostra "Brasil 500 anos". Outro forte apelo simbólico está no vestuário, a maioria dos Tupinambá apresentam-se no Porancim usando cocares de penas de galinhas, pavão ou palha de crauá, saias de palha, colares e pinturas de jenipapo e/ou urucum. Os homens carregavam lanças, arco e flechas, porretes e junto às mulheres cantam e tocam seus maracas.

A estrutura das canções é sempre binária, dual: pergunta (A) e resposta (B). Via de regra o grupo da frente começa a cantar uma canção, o grupo de trás acompanha, junto com outro grupo mais atrás. Continuam a cantar juntos até que, talvez por causa da

quantidade de pessoas, seus cantos se desencontram. O primeiro, segundo ou um terceiro subgrupo começa a cantar a parte A antes de um grupo terminar a parte B e uma nova canção começa e a anterior continua, outro, outra e o grupo mais atrás, uma terceira canção começa. Uma aparente anarquia maravilhosa, expontânea, plural.

Muitas das canções do Porancim são cantadas também no toré, por exemplo dos Kariri-Xokó de Alagoas e entre os Tuxá, Nova Rodelas:

Eu moro na mata (A) mas ando pela chapada (B)
Eu venho da mata (A) mas ando pela chapada (B)
Oh rameia meus índios (A) na chapada (B)
Oh vadeia meus índios (A) na chapada (B)
Oh vadeia meus índios (A) makapa (B)
Oh rameia meus índios (A) makapa (B)

Trabalha, o trabalha (A) trabalha guerreiro (B)
Trabalha, oh trabalha (A) o trabalha guerrero (B)
Ôh trabalha guerreiro (A) na aldeia real (B)
Trabalha guerreiro (A) nessa aldeia rial (B)

A canção seguinte já foi coletada entre os Pataxó Hãhãhãe, e tem versões semelhantes entre outros povos:

Passarinho tá cantando (A) oi passarinho tá cantando (B)
Passarinho tá cantando (A) oi passarinho tá cantando (B)
Vai voando no ar oh lele(A). Vai voando no ar oh lala (B)
Um ah ra ra ra o lele (A) Um ah ra ra ra o lala (B)

Vamo trabalhá, oi vamo trabalhá (A)
Com a força de Deus nós vamos trabalhar (B)

Oi vamo trabalha, vamo trabaia (A)
Com a força de Deus nos vamo trabalha (B)

Esta canção está sempre presente nos espetáculos de dança-música indígenas. Um Toré ou Poranci é considerado um trabalho, um trabalho de abrangências mais espiritual que física propriamente dita.

Lá no pé do cruzeiro Jurema (A), eu brinco com meu maracá na mão (B)
Lá no pé do cruzeiro Jurema (A), eu danço com meu maracá na mão (B)
Pedindo a Jesus Cristo (A) com Cristo no meu coração (B)
Pedindo a Jesus Cristo (A) conscrito no meu coração (B)
O Hena he hena he hena ho a
He he hena oh henaá

A letra anterior remete a ligação dos índios com a Jurema, planta sagrada para muitos praticantes do toré que representa o Panteão do Juremá, mito e religião presente entre os grupos indigenas do Nordeste.

As próximas duas músicas foram cantada também em Salvador durante o Toré da Marcha Outros Quinhentos, que em 2000 percorreu várias cidades e capitais do Nordeste brasileiro. Apresentam aqui sua fé num Deus do Céu que pode mais que todos os índios (seres humanos) terrestres.

É Deus no Céu (A) os índios na terra (B)
É Deus no Céu (A) os índios na terra (B)
Bora vê quem pode mais? (A) É Deus no Céu (B)
Oh que é que pode mais? (A) É Deus no Céu (B)

O pisar faz parte da coreografia da dança música indígena. Mole ou duro, certo ou errado, mas com firmeza e segurança, pois a pisado do índio é firme, segura.

Pisa mole que eu piso no duro a pisada do índio é a pisada segura
Pisa mole piso no duro a pisada do índio é pisada segura

Essa é uma das canções usadas no Poranci com origem em cantos de trabalho, no caso, cultura da cana.

Olha o fogo, olha o fogo(A)
Canavial(B)
Quero vê laborá(A)
Canavial(B)
A cana tá madura(A)
Canavial(B)

Pra fazer raspadura(A)
Canavial(B)
A cana tá de vez(A)
Canavial(B)
Pra queimá outra vez(A)
Canavial(B)
Oi olha o fogo, olha o fogo(A)
Canavial(B)

A estrutura desses cantos é simples e carrega letras com mensagens altamente significativas que incentivam os participantes a dançar e cantar. A compatibilidade da letra com a causa da luta dos índios ajudam na construção e fortalecimento de uma indentidade indígena e permite, através da dança música do Porancim, agregar novos neófitos.

Para a maioria deste povo remanescente de sociedades/comunidades indígenas o mais importante agora é garantir e executar o direito à posse da terra. Recuperar o território Tupinambá é começar uma nova história do povo indígena Tupinambá. Pessoas como a Tupinambá Nivalda, que teve a oportunidade de ver de perto o Manto Tupinambá contribuem para a criação de uma nova fé. Como nos lembra FRISOTTE.

> Não podemos esquecer, contudo, que todo fato religioso, alem de social e cultural, é também uma experiência pessoal que faz referência a uma realidade última "algo não secundário ou marginal no homem, mas profundamente inscrito em sua vida e capaz de dominá-la inteiramente" (FRISOTTE, 1996, p. 79)

A necessidade de possuir um território para viver melhor só pode ser conquistada enquanto grupo, pois as chances de sucessos individuais na nossa sociedade são muito ínfimas. A novidade e desconhecimento das origens indígenas entre muitos dos participantes fazem com que recorram a suas lembranças e histórias da infância. Isso traz a chance de sonhar, brincar uma dança música. A performance deste espetáculo humano ajuda desencadear lembranças que depois são compartilhadas pelo grupo.

As letras das toantes aqui apresentadas contêm respostas e colocações para a sociedade envolvente. A mensagem dos textos somada a performance do grupo repetida anualmente, permite gerar um diálogo com a circunvizinhança.

Entre os Tupinambá, fazer nossa oração é dar início ao Porancim, ou seja começar a entoar o canto "Jacy é nossa Lua", para tanto, inicia-se a formação um círculo, no qual, todos nativos se apresentam com joelhos fletidos - entoam o canto inicial "Jacy é nossa Lua" seguido por "Eu vou pedira a minha mãe Jacy," e ao iniciarem "Levanta essa aldeia levanta," todos levantam-se para continuar a dança circular - seguindo outros cantos Tupinambá,

Pataxó ou aprendido com outro parente, cantam e dançam todos até o encerramento do ritual, com o canto final, geralmente "Parentes eu agradeço". Com maracás em punho, a maioria dos indígenas agita estes idiofones. No início e no final do ritual, a batida do maracá é tremula e passa a ser ritmada acompanhando o movimento dos corpos, diferente do momento inicial ou final onde ele é apenas agitado como um toque frenético. A evidencia maior da mudança rítmica do maracá se dá quando os Tupinambá deixam à posição inicial (joelhos fletidos) e iniciam o "pisar num rastro só" caminhando em movimento circular durante todo o ritual. A dança, geralmente, segue com o mesmo grupo até o final e rítmo contínuo, semelhante a um ostinado.

Entre os grupos indígenas que conhecem o Toré, na Bahia, os Hãhãhãe, assim como os Pataxó, eram os únicos que iniciavam o ritual de joelhos fletidos. Os Pataxó Meridionais, muitas vezes começam seu ritual, denominado Awê com seus membros/atores em círculo todos em pé. Já os Pataxó Hãhãhãe, sempre começam com "Na minha aldeia tem/ Belezas se plantar/ Eu tenho o arco eu tenho a flecha/ Eu tenho raiz para curar/ Viva Jesus, Viva Jesus/ Viva Jesus que me vem trazer a luz". Assim, os Tupinambá também sempre começam na mesma posição dos Pataxó Hãhãhãe, o círculo onde todos estão de joelhos fletidos e sempre com o mesmo canto "Jacy é nossa Lua". Talvez esta seja a maior semelhança entre a dança música Pataxó Hãhãhãe e Tupinambá. Entre os Pataxó Meridionais e Hãhãhãe, é muito comum a apresentação de cantos na língua indígena, esses cantos, geralmente são criações recentes produzidas entre professores e alunos indígenas no processo de criação da educação escolar indígena. As traduções são feitas com o uso de vocabulário, no caso Tupinambá e a pronuncia adaptada ao jeito de falar abrasileirado deste povo, assim como entre os Pataxó Meridionais e Hãhãhãe, que usam a cartilha Bahetá e conhecimentos outros compartilhados com outros povos. No caso, o Maxacali, pertencente ao mesmo tronco lingüístico Pataxó, este contato inter-étnico pode ajudar, por exemplo, no trabalho da língua Pataxó.

Para exemplificar novas criações do Toré, ou tohé, como escrevem os Pataxó Hãhãhãe segue abaixo uma letra com algumas palavras aprendida por eles com a ajuda da cartilha Bahetá, língua Pataxó Hãhãhãe. Bawai = pedra, Tupã = Deus, itôhã = céu.

Eu sento na Bawai
E peço força a Tupã
Eu sento na Bawai
E peço força a Tupã
Ô Tupã no itôhã
Que da força aos Hãhãhãe
Ô Tupã no itôhã

Que da força aos Hãhãhãe

Os Kiriri sempre se apresentam com seu toré publicamente no seu território de 12.300 hectares, onde principalmente em Mirandela, dançam e cantam todos os sábados. Em frente a Igreja do Senhor da Ascenção, em Mirandela, iniciam a coreografia apartados em dois grandes grupos, frente a frente, o grupo dos homens no poente e o das mulheres no nascente. As apresentações em Salvador que ocorrem esporadicamente são muito semelhantes, mas divergem, por exemplo, na quantidade de indígenas que sempre é bem maior na aldeia. Os Kiriri começam o movimento da dança tocando suas maracás e com o pé direito a frente, seguido pelo esquerdo e sempre em contínuo movimento onde os pés se juntam e alternam-se sobre a base, o chão, onde se encontram. Assim vão cantando e rodando, muitas vezes em separado o grupo dos homens e o das mulheres.

Atualmente, entre os Kiriri de Mirandela existe uma liberdade na prosódia das toantes, pois eles não cantam mais a letra em língua portuguesa como aprenderam com os Tuxá de Rodelas, e sim no idioma. Esse idioma apresentado no toré é semente de uma língua, uma protolinguagem entre os indígenas da Bahia. No *toré*, também é muito comum o uso de letras sem um significado semântico, o que possibilita uma viagem musical**,** para o participante**,** em níveis mais simbólicos e menos descritivos, racionais:

Hei heina há ah
Hei heina hô oh

Geralmente, nas apresentações públicas do toré Tuxá, ou do de outros povos do Norte do Estado, que com eles aprenderam toantes, como os Kiriri ou Tumbalalá, as canções apresentam uma finalização que pode ser comparada a uma coda, caracterizada por curtos ornamentos ascendentes e/ou descendentes, acompanhados com o chacoalhar do idiofone sagrado, o maracá.

Naê naê naê naê naô, hená
Henaô, naô naê
Naô naô naê

Os indígenas do Nordeste dizem receber a força de Tupã através das danças e das toantes (músicas) que fazem parte dos seus rituais. Os indígenas da Bahia sabem que em seus rituais representam a cultura, a luta, a força, a resistência e a fé dos seus povos.

Os Tupinambá aceitam também a denominação de Toré, mas destacam que o ritual deles é o Porancim. Sempre dançado em circulo, o Porancim é iniciado com os participantes

ajoelhados numa roda, tal qual no início do Toré dançado entre os Pataxó Hãhãhãe. A criação do Toré sugere uma data imemorial, já o Porancim, sabemos que foi resgatado entre os Tupinambá na virada para o século XXI e só foi efetivado a partir do contato entre estes povos indígenas. Eles, como os demais povos indígenas da Bahia, sabem da importância do ritual, da dança e da música na união dos povos indígenas. Para enriquecer-mos mais nossos exemplos, podem observar ainda outras formas de expressões musicais daquilo que chamamos de cultura indígena, que pode ser exemplificas com a letra de um *rap* sobre a história de Galdino Háhãhãe, de autoria do jovem Pataxó Edésio de Jesus Pereira, transcrita abaixo:

E terra sim, violência não.
Cantamos esse RAP todo de coração (bis)
Eu vou falar do crime que aconteceu.
Contando a história do índio que morreu.
Eu sei que dói demais no nosso coração.
De ver assassinado mais um de nosso irmão.
Bandidagem tão inimiga.
O índio foi morto queimado vivo!
Coisa feia é violência.
Nós Pataxó pedimos providencia!
E terra sim, violência não.
Cantamos esse RAP todo de coração.
A morte do índio abalou o Brasil.
A quadrilha de bandidos que todo mundo viu.
Eles foram presos com muita proteção.
Essa bandidagem merece punição.
O que eu to falando não é vingação.
É apenas uma dor que nós sentimos no coração.
Só pensamos na bondade não na traição.
Só queremos o direito, na nossa mão.
Queremos a terra para trabalhar.
A terra é do índio tem que liberar.
A morte do parente foi passada na tv.
Foi queimado vivo morto sem merecer.
E terra sim, violência não.
Cantamos esse RAP todo de coração (bis)
Isso dói no coração de todos nós.
O meu Deus do céu, houve a nossa voz!

Estes últimos exemplos põem em xeque a nossa impossibilidade de prevermos ou definirmos de forma absoluta o escopo daquilo que são ou vem a ser as novas formas de expressões culturais dos grupos indígenas da Bahia, surpreendendo-nos com a sua diversidade e acentuada capacidade de criação, adaptação e recriação.

Concluindo, podemos dizer que as manifestações culturais dos indígenas aqui apresentadas como expressões culturais, mostram um grande leque de variedades de

performances, evidenciando as mais diversas formas de apropriação, re-criação e integração em diferentes contextos da parte dos seus participantes. Sabemos também que as performances discutidas demonstram influências que vão do "empréstimo" de festejos oriundos do universo conceitual e do calendário cristãos à presença de instrumentos musicais de origem portuguesa, inseridos no contexto das culturas indígenas para depois serem transformados ganhando novos significados, aparecendo em outros, novos contextos de aplicação. Como é a casa das Zabumbas nas festas Kiriri.[3] Além disso, precisa ser enfatizado que, a partir de manifestações musical-performáticas, estão se abrindo mais e mais portas para a discussão de novos perfis de identidade cultural e étnica, sempre vinculadas a questões de reivindicações de cunho político e social.

Mesmo assim, e apesar da diversidade apresentada, todas as festas mantém particularidades que indicam seu pertencimento étnico, cada uma diferente da outra, tornando urgente um redimensionamento da nossa percepção e compreensão em relação às culturas indígenas principalmente do Nordeste, culturas que durante tanto tempo foram ignoradas e excluídas pela sociedade envolvente. Espera-se que, através deste texto um primeiro passo para uma maior visibilidade e um reconhecimento da riqueza e importância de suas diversas expressões tenha sido dado, almejando ainda que futuramente seja possível substituir a visão folclórica do índio, ainda vigente, por uma postura humanamente engajada para com a sua realidade social e cultural, que em grande parte está baseada na sua fé e em seus princípios étnicos e religiosos, suas festas e sua arte.

[3] O toré, sem dúvida, mostra uma forte tradição entre os Kiriri, mas neste grupo étnico, assim como entre os Kaimbé, também destaca-se a participação do grupo de zabumbeiros, provavelmente de origem oriental. Grupos de instrumentos musicais de percussão e sopros migraram para o Brasil via península ibérica adaptando-se e sendo reproduzido por grupos autóctones. Provavelmente assim também aconteceu entre os Tapuia bravos de Missões de Angical onde violino e outros cordofones migraram via missões Jesuíticas ou Franciscanas e se transformaram em rabecas e violas que são usadas, por exemplo, nos festejos de São Pedro, durante os quais, no dia 28 de junho, levantam o mastro com a imagem de São Pedro, fincam no chão e meses depois, organizam os festejos para a derrubada do mastro, sem uma data fixa. As melodias reproduzidas na rabeca e na viola tocadas por este povo mostram semelhanças com antigas canções do folclore rural de Portugal.

Referências bibliográficas

BUENO, Silveira. *Vocabulário de Tupi-Guarani-Português*. 3.ed.. São Paulo: Brasilivros, [s.d.].

CAMPOS, Silva. *Crônica da Capitania de São Jorge de Ilhéus*. Bahia: Imprensa Vitória, 1947.

FRISOTTE, Heitor. *Passos no diálogo*: Igreja católica e religiões afro-brasileiras. São Paulo: Paulus, 1996.

GRÜNEWALD, Rodrigo de Azeredo, Etnogênese e ´regime de índio` na Serra do Uma. In: LABURTHE-TOLRA, Philippe ; WARNIER, Jean-Pierre. *Etnologia antropológica*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 268-291.

NASCIMENTO, Marco Tromboni de S. *O tronco da Jurema*: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do nordeste - o caso Kiriri. Dissertação de Mestrado da Universidade Federal da Bahia, 1994.

OLIVEIRA, João Pacheco de (Org.) *A viagem da volta*: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena. Contra capa. Rio de Janeiro, 1999.

SILVA, Aracy. *Copes da. Lições de bahetá sobre a língua Pataxó Hãhãhãi*. São Paulo: Comissão Pró-índio, 1984.

PASSOS DA FÉ E DA FOLIA: ETNOGRAFIA MUSICAL DE UMA CONGADA MINEIRA

Jorge Luiz Ribeiro de Vasconcelos
jorgelampa@iar,unicamp.br

Resumo: O presente trabalho resulta da dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para a obtenção de Título de Mestre em Artes, na área de Fundamentos Teóricos das Artes, em fevereiro de 2003. Desta dissertação, basicamente um estudo sobre as Festas de Congadas na cidade de Passos (MG) e região, foram extraídas as partes que se referem às idiossincrasias locais para compor o trabalho que ora apresento. As Congadas, festas de devoção do catolicismo popular, foram estudadas enfocando as relações entre música e a cultura ritual, através da utilização de metodologia etnomusicológica. Para isso, realizou-se um trabalho de campo durante as Festas de 1994 a 2001, com ênfase no período 2000/01 (a realização se dá anualmente, entre os dias 25 de dezembro e 1º de janeiro). A partir dos dados coletados, elaborou-se a descrição e a análise etnomusicológicas em forma de uma etnografia musical, entendendo-se por isso uma descrição de ritual (e suas relações com as dimensões sociais e culturais locais) e suas expressões musicais com base nos conceitos de Merriam (de Antropologia da Música) e de Seeger (Antropologia Musical). Do ponto de vista analítico, foram feitas comparações entre formas musicais presentes no local estudado (dois grupos de maçambique) e entre os dados coletados neste local e na cidade vizinha (São Sebastião do Paraíso), onde a Festa ocorre em forma de desfile e concurso, analisando as trocas simbólicas e negociações de identidade e suas decorrências no âmbito musical.

> Sob as aparências de uma alegre desordem de dançantes de rua, é possível descobrir a ordem da Festa e da Congada, invisíveis aos olhos apressados do turista, essenciais aos cuidados de pesquisa do investigador (BRANDÃO, 1985, p. 10).

A "ALEGRE DESORDEM DOS DANÇANTES"

A cidade de Passos localiza-se na região sudoeste do estado de MG, próxima à represa de Furnas, a 345 km da capital do estado, Belo Horizonte e a 400 km da capital de São Paulo e próxima à divisa com este estado. Com uma população de aproximadamente 100 mil habitantes, sua história remonta aos séculos XVIII e XIX, tendo sido alçada à condição de Arraial do Senhor dos Passos, em 1831. Neste ano, o censo indicou que "havia em Passos nessa época 1792 pessoas, das quais 1183 eram livres e 609 eram escravas." (segundo GRILO, 1990) .

A vida econômica de Passos, desde então, tem estado tradicionalmente ligada à pecuária de corte e de leite. Porém, têm surgido algumas alternativas de desenvolvimento local, como o turismo e a indústria da moda.

Esta cidade tem uma relevância bastante acentuada na minha história de vida e no meu imaginário. Terra natal de meu pai, concentra muitos familiares que lá ainda moram e foi local de férias, antes de ser eleita local de trabalho de campo.

Aliás, é bastante interessante observar etnograficamente, de um foco que dê relevo à subjetividade, a mudança dos pontos de observação sobre a manifestação estudada: num primeiro momento, ainda limitado ao meio familiar e de amizades, as informações (imprecisas) vinham carregadas de ironia e desdém para com a Festa de Congadas e seus agentes. No aprofundamento do contato com tais agentes, entretanto, apareceram as múltiplas dimensões e formas de ver e de interferir na Festa.

Se por um lado a oficialidade até certo ponto aceita e tenta "disciplinar" a Festa, há tensões entre todas as esferas envolvidas: padres, imprensa, representantes de entidades de folclore, etc. Por estas últimas, há uma tentativa patente de "reconstrução" da tradição, através da realização de uma cavalhada, onde estas tensões ficarão fortemente explicitadas.

Pudemos, por exemplo, perceber em relação às congadas que, apesar de ser uma festa de devoção católica, nem sempre ocorre a aprovação eclesiástica, como se pode depreender destas falas de dois participantes da Festa, um deles o respeitável Capitão-Mor Geral e da Coroa de Santa Efigênia, Paschoal de Paula Amparado, o outro, Saulo, dançante de seu terno :

> "Saulo - Aqui, por parte do São Benedito, da igreja do São Benedito. O padre assumiu a Festa como da igreja.
> Entr. - Mas lá na Paróquia do São Benedito.
> Saulo - É, do São Benedito. Agora, já o padre da Penha já... enche um pouco o saco, essa é que é.... Então, sempre a Festa do dia do São Benedito aqui sempre dá muito mais gente que a Festa da Penha.
> Paschoal - O povo quer o apoio, ué. Chegar, tomar porta na cara, você fica sem graça."[1]

Portanto, um local privilegiado para observação destes festejos é justamente a igreja referida.

A Igreja de São Benedito fica um pouco longe do centro da cidade, embora não esteja na faixa mais periférica desta, já que a cidade cresceu. Este centro é marcado, como em várias cidades do interior, por uma Igreja Matriz e sua respectiva praça. O bairro do São Benedito estrutura-se em torno da igreja de mesmo nome, defronte a qual também há uma praça.

Chegando lá, uma enxurrada de sons e imagens me atinge: grupos trajados com roupas de cores vibrantes (muitas cores!) circulam a praça, tocando sons igualmente vibrantes

[1] Capitão Paschoal de Paula Amparado e Saulo, entrevista concedida em 31/dez./1996

nas sanfonas, tambores, pandeiros. Cruzam-se com grupos semelhantes e com outros, trajados de branco, com curiosos saiotes rendados e latas presas aos pés, de onde, por vezes emana um chocalhar estridente e marcado. Param e cantam, como quem reza, para um mastro que tem, no alto, imagens pintadas de santos. Gente falando, o som dos alto-falantes, espocar de fogos, apitos; uma mulher subindo a escada do adro da igreja, de joelhos e com uma criança no colo. O grupo dos músicos a circunda e alguns membros a ajudam: a paisagem sonora é confusa e tão repleta de estímulos quanto a visual.

Os grupos giram em torno da praça, em torno da igreja, os sons giram e dão até uma certa vertigem, a objetividade científica cai no chão e a perco no meio dos cortejos. Disparo a máquina fotográfica que nem louco, gente de vermelho, gente de verde, bumbos, caixas, pandeiros, uma barraquinha vendendo espetinhos, outra, pastel. No alto falante uma voz: "[...] para receber os diplomas pela participação na Festa. Vamos aplaudir, gente!"

E eu que fico sem entender nada. O que é aquela movimentação toda, quem são aquelas pessoas, que sons são aqueles?

E, principalmente, como é que a cidade (ou melhor, a parte dela que eu freqüentava) consegue fazer de conta que aquilo não existe?

A "ORDEM DA FESTA E DA CONGADA"

> É uma coisa muito bonita. Pra quem sabe observar. Pra quem sabe entender aquilo. Por que ver a Festa, todo mundo vê, mas entender, ninguém, né? É uma coisa muito importante. (D.ª Geralda, esposa do capitão de maçambique da coroa de Nossa Senhora do Rosário).

Se pudéssemos resumir o que acontece em Passos durante as Festas de Congada em poucas palavras diríamos: "é um cortejo real". Durante oito dias, Reis e Rainhas perpétuos (os "coroados") e os "de promessa" deslocam-se em devota labuta por trajetos intricados entre casas e igrejas. As igrejas são basicamente duas: a do São Benedito, de que falamos anteriormente e a da Penha. As casas são principalmente as dos capitães de ternos e dos reis citados anteriormente. As devoções principais são três: a Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Santa Ifigênia.

Obviamente não é possível tal resumo, principalmente se incluirmos a música que entrelaça cada etapa ritual nesse trajeto e a complexidade destas etapas. Do levantamento dos mastros à "ranca" das bandeiras, dos primeiros cortejos aos longos trajetos para "puxar coroados", há muitas prescrições rituais, que incluem performances onde música, dança e reza

se imbricam e através das quais os dançantes constroem suas identidades como um grupo devoto de um catolicismo popular negro.

Portanto, mais do que um panorama geral desta complexidade da Festa, pretendo neste trabalho apresentar um pouco da profundidade de seus elementos, a partir do relato do encontro com um dos agentes da Festa. Foi com ele e com sua forma de ver e se inserir na Festa que tive um contato mais próximo, sendo assim meu ponto de observação primordial sobre a mesma. Seu Feliciano Batista da Silva, capitão do maçambique da Coroa de Nossa Senhora do Rosário, estava sendo homenageado na Festa de 96/97, juntamente com um outro capitão, este de congo (Seu Paschoal de Paula Amparado), por serem os capitães de idade mais avançada ("os mais antigos", na expressão da região) quando tomei contato com as Congadas pela primeira vez . A foto de ambos estava no cartaz (elemento recorrente em festas populares) da Festa desse ano.

No campo, algumas impressões muito fortes ficam marcadas a partir de certas falas, comentários e observações que repetidas com freqüência. Registrá-las não tem um caráter fortuito, pelo contrário. Refere-se a detalhes que, analisados com cuidado podem revelar concepções, valores, visões de mundo, etc.

No caso destes contatos, chamou-me atenção a pergunta recorrente sobre minhas intenções ao querer conhecer os fundamentos da congada. Estaria eu querendo montar um terno?

Seu Feliciano também me perguntou isso, quando voltei para um levantamento mais apurado e fui procurá-lo. Nessa ocasião, já na Festa de 2000/01, encontro o mestre maçambiqueiro meio desanimado, com alguns problemas de saúde que dificultam sua participação na longa jornada dos cortejos da congada. Problemas que, em seu linguajar mineiro, ele chama "umas macacoas".

Neste encontro, então, que se inicia com um certo distanciamento, mais uma impressão destas que citei se apresenta: conversando com Seu Feliciano, manifesto minha intenção de conhecer as congadas e o maçambique, mas me parece que quando digo que gostaria de <u>entender</u> a Festa, a expressão e a atitude do capitão mudam: ele afirma, com uma expressão firme, nesse momento, que se eu quiser <u>entender</u> tenho que sair com eles, com o terno, pelas ruas.

Obviamente, aceito a proposta.

EXPLICAÇÃO LOCAL: O MITO DE ORIGEM

> [...] Uma pequena poesia da festa do Natal.
>
> Então, a festa do natal foi começada pelo um preto velho cativo. Era um preto velho cativo que o sinhô judiava dele. Então, quando era mais na tarde, na noite, ele tinha devoção com Santo Antônio e ele saía pra fazer aquelas oração dele, os preto mais novo ia sondar. Então, lá naquela árvore onde ele ia, lá, com a devoção, clareava, o anjo ajudava ele, clareava lá no pé da árvore [...]. Então, o sinhô foi lá na cidade, conversou com o padre pra vim, tirar Nª. Sª. do Rosário [...]. Então o padre chamou Nª. Sª. do Rosário pra levar ela pra igreja. Ela foi, veio na porta da loca onde 'tava o padre, falou pro padre: muito bom daquele jeito, aquela oração que ele fez, 'tá bem, mas pra tirar ela dali precisava de ele rezar muitos dias. É novena. Nove dias. Então, o padre não entendeu aquele muito dia o que que era.... Então, o padre foi, fez aquela novena de nove dia e chamou ela outra vez, ela veio, falou com ele que 'tá muito bem, aquilo, a novena dele, 'tá certo, mas, pra tirar ela dali precisava dum terno de fandango, que é o congo hoje. Hoje é fandango. Então, mas, naquele tempo era fandango mas não era com fita, era com tira de papel, era com folha verde, de chapéu de palha rasgado, era fandango que hoje.
> Então, foi na cidade um homem, trouxe o terno de congo. Trouxe um terno de congo, bateu ele na porta da loca, bateu, rodeou, fez meia-lua. Chamou Nª. Sª. do Rosário, ela veio até na porta e falou: 'tava muito bem aquilo ali mas, pra tirar ela dali precisava de um terno do fardamento dela, por que o terno de congo é comum, é toda cor. É toda cor terno de congo, por que é enfeite. O terno de congo é pra enfeite da festa [...]. Então, aí... aí veio o preto, o capitão de congo, deixou o segundo lá fazendo guarda e voltou na cidade trouxe um terno de maçambique com oito pessoas, com saia, com fita, mas aquelas cor séria. É azul ou branco ou cor de rosa. Aí, foi, bateu, veio, bateu o maçambique e o congo deu meia-lua. Então, maçambique é atrás, acompanhando. Quando passou o maçambique lá, Nª. Sª. do Rosário saiu de dentro. Quer dizer que o congo... o congo é enfeite. Mas o dono da festa é o maçambique, seja aqui, seja ali, seja acolá. Mas, é tanto que o congo não tem direito de entrar na igreja, é o maçambique. Agora, aqui na nossa cidade já entra por que... teve uma diferença dos dois padre então lá em cima, no São Benedito o padre deixou o congo entrar na igreja. Então, deixou que entra. Mas, nas outra igreja, nas outras cidade o congo não entra na igreja, não. [2]

Na literatura sobre congada[3] encontramos várias versões de narrativas semelhantes, encontradas em congados mineiros, goianos e de outros estados. Reproduzi aqui a fala completa de Seu Feliciano, como forma de registrar uma versão local, que aparece nos depoimentos de vários participantes da Festa, também com variações.

No entanto, o que é comum, é a utilização desta narrativa mítico-religiosa como explicação e referência para as prescrições rituais da congada.

---

[2] Feliciano Batista da Silva, entrevista concedida em 23/dez./2000

[3] Na minha dissertação de mestrado (VASCONCELOS, 2003), há um capítulo que faz uma resenha de parte significativa desta literatura.

Fica patente a relação entre mito e ritual, que se concretiza na trajetória dos ternos. No caso do maçambique de Seu Feliciano, isto ocorre já desde os movimentos que antecedem os dias específicos da Festa.

Nos dias 24 e 25 de dezembro, saímos para a coleta prévia de esmolas, período que Seu Feliciano chama de "os ensaios". Durante estes ensaios, além da função de recolhimento de dízimos para a igreja (uma pequena parte desse dinheiro é utilizada para despesas do terno), também é o momento de articular o "maçambique", conferir quem vai participar e como vai fazê-lo. Nosso grupo tem poucos componentes: um deles, o Adílson, cuja fidelidade ao terno é atestada pela sua declaração de que participa dele há 20 anos, também é quem fabrica as gungas. Adílson, homem de poucas palavras, me explica que para uma melhor sonoridade, o que vai dentro destas gungas são chumbos, chumbos de pesca. O que está cada vez mais difícil de achar, segundo ele, são as latinhas, daquele tipo que se via bastante há uns anos atrás contendo massa de tomate. Opinião de quem sabe o que está falando, pois além de maçambiqueiro de longa data e fazedor de gungas, Adílson é folheiro (faz tachos, bules e também os conserta) e recolhe latas que vende para a reciclagem. Hoje, este problema de falta de material para as gungas não afeta muito pois o terno está pequeno e elas chegam para todo mundo.

Antes de falar quem somos estes componentes, convém descrever um pouco melhor as gungas: como já disse anteriormente, esses instrumentos são feitos de latinhas de ferro com chumbo dentro, dispostas cuidadosamente ao longo de uma correia de couro que se afivela nos tornozelos. A quantidade de correias fica a critério do dançante: tem gente que gosta de menos, tem gente que gosta de mais gungas (normalmente estas pessoas são as que têm mais disposição em batê-las). O relativo desconforto das muitas correias compensa pela sonoridade mais forte e mais marcada.

Falando novamente no Adílson, que usa três fileiras até já quase no joelho, sua experiência no maçambique (que já deve ter passado por muitos machucados nas canelas) e seu esmero o levam a colocar uma espécie de perneira de couro para melhor poder acomodar tantas gungas.

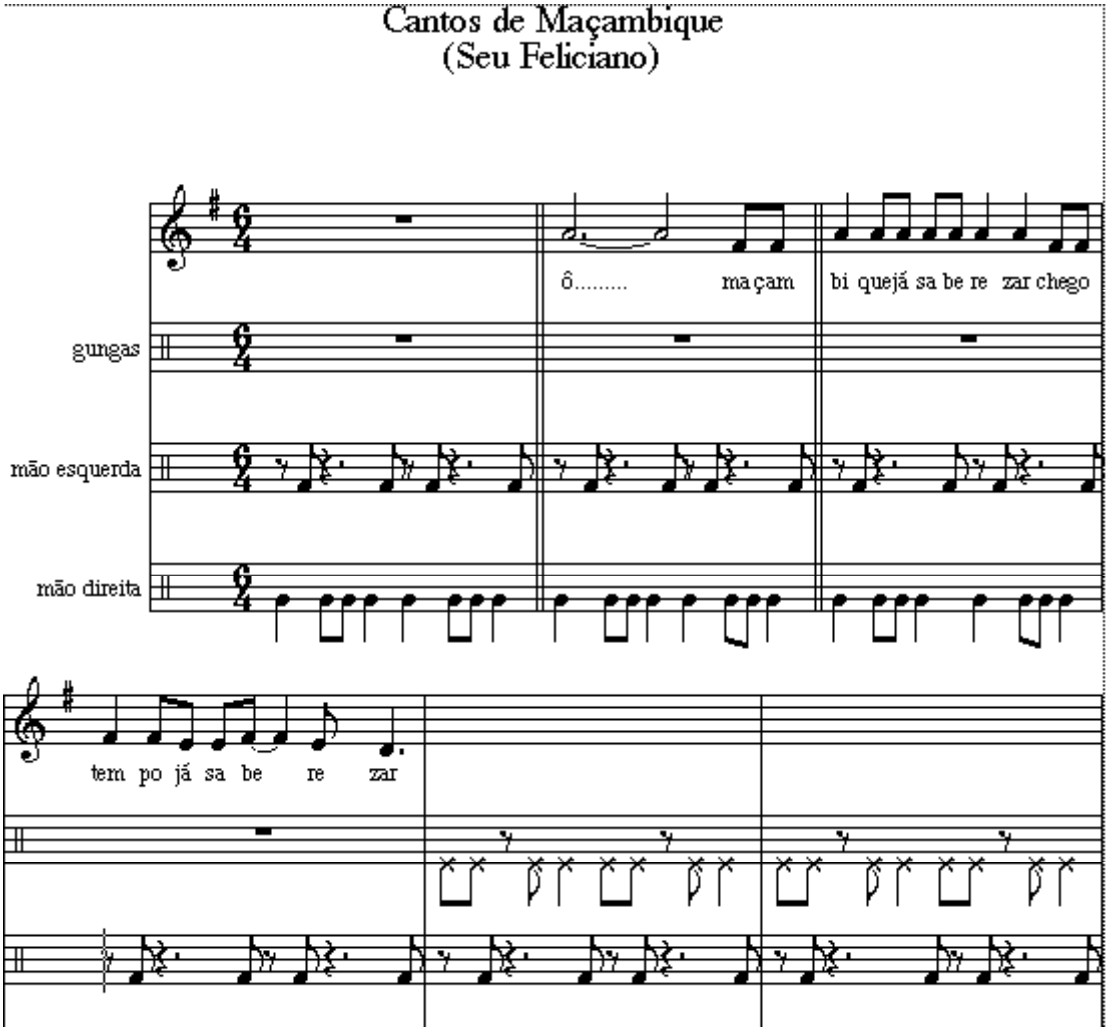
Seu Feliciano guarda as gungas (e os outros materiais necessários para o maçambique) num quarto nos fundos de sua casa, que cumpre várias funções: de depósito a local para início dos ensaios; de território sagrado a espaço para encontro e preparação. Lá, de onde sairemos com o terno, ele pacientemente distribui, ajuda a colocar e confere a sonoridades das gungas de cada integrante. Os outros integrantes mais fixos do terno são o Paulo Roberto, sobrinho de Seu Feliciano, menino de 14 anos neste natal do ano de 2000, que

está aprendendo a ser caixeiro, além do Pedro, considerado um bom "bandeireiro".

Ali mesmo, nesse quarto, iniciamos os primeiros movimentos musicais, batendo as caixas e as gungas.

O ritmo, de certa forma, é o mesmo durante todas as etapas do processo, com a presença constante das caixas executando uma célula rítmica básica, bastante recorrente, mantida durante trajetos longos, e acompanhando os cantos, quando estes ocorrem nos momentos devidos. As gungas, então, são batidas principalmente ao fim das frases cantadas e mesmo por iniciativas isoladas e espontâneas dos dançantes, principalmente em lugares onde haja algum procedimento mais específico se realizando (entrada na igreja, chegada na casa de um rei, etc.). A liderança do capitão também se expressa no batido das gungas, quando ele as agita, o terno todo acompanha o movimento e ocorre uma grande massa sonora muito ritmada.

Podemos ver como se dá a relação entre caixas, gungas e voz, através da transcrição de um exemplo gravado no espaço de louvação e ensaio na casa do capitão, entoando o seguinte canto:



"Ôô, maçambique já sabe rezar, chegou tempo, já sabe rezar
Ô, já sabe rezar, Padre Nosso, Ave Maria, maçambique já sabe rezar
Chegou tempo, já sabe rezar
Ô, já sabe rezar pro Santo Rosário, já tem que rezar,
Padre Nosso, Ave Maria, maçambique já tem que rezar
Ô, já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria, maçambique, já tem que rezar.
Ô, quem que me ensinou, maçambique, quem que me ensinou
Santo no céu, foi que me ensinou
Foi que me ensinou, lá no céu , santo me ensinou
Minha gunga de Nosso Senhor, lá no céu, que o santo me ensinou
Que o maçambique já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria
Ô,ô já tem que rezar, Padre Nosso, Ave Maria, lá no céu, já tem que rezar
Maçambique sempre é do Rosário, lá no céu, sempre é do Rosário
Maçambique já sabe rezar, Padre nosso, salve Maria."

As caixas são tambores razoavelmente graves, chamadas por este nome, indistintamente de seu tamanho. No terno, utilizávamos três, sendo duas delas do mesmo formato e tamanhos diferentes. Estas tinham, como se pode ver, um sistema de cordas para regular a tensão da pele. Seu Feliciano gostava de afiná-las de modo que o couro ficasse um pouco frouxo, até por que, segundo ele, com a chuva a madeira incha e estica a pele que, se estiver muito tensa, pode rasgar. E nessa época espera-se um bocado de chuva. Além disso, dessa forma, com a pele mais frouxa, a caixa tem uma sonoridade que parece agradar o mestre capitão, pelo fato de deixar algumas notas mais soltas, com mais sustentação, prolongando-se entre um toque e outro. Talvez seja melhor dizer: "entre uma pancada e outra dos gambitos", que é como a fala mineira e maçambiqueira refere-se aos ataques e às baquetas que os realizam. Quanto a esses "gambitos", Seu Feliciano usa e nos ensina a usá-los em número de dois. Um deles, o que efetua a maior parte das "pancadas" bem no meio do couro, é tocado pela maior parte das pessoas com a mão direita, que chamaremos de "mão dominante", conforme referido no estudo de Lucas (1999). O outro, vai apoiado no aro, realizando alguns "repiques" dos toques. O Adílson, que tem um estilo todo pessoal, faz esses repiques com a mão, na pele de resposta. Aliás, convém ressaltar que desse estilo, faz parte a utilização constante de uma caixa diferente, com afinação por tarraxas, com um corpo metálico de mais ou menos 20 centímetros de espessura.

Durante os vários percursos que realizamos nos dias da Festa, a célula rítmica básica das caixas do maçambique manteve-se praticamente idêntica o tempo todo (variações sutis, no entanto, foram percebidas em relação ao outro terno da cidade). Não presenciei nem tampouco ouvi referências a mudanças de toque devidas a etapas rituais ou diferentes tarefas cumpridas pelos ternos, como vemos que ocorre com os congos. Essa atuação dos caixeiros conta com a aprovação explícita de seu capitão:

Perg. - E é esse batido o tempo inteiro?
Seu Feliciano - "É, tempo inteiro. Esse aí, esse batido é o natural. Pode bater de outro jeito e coisa, mas o batido do maçambique de quando começou é esse natural."

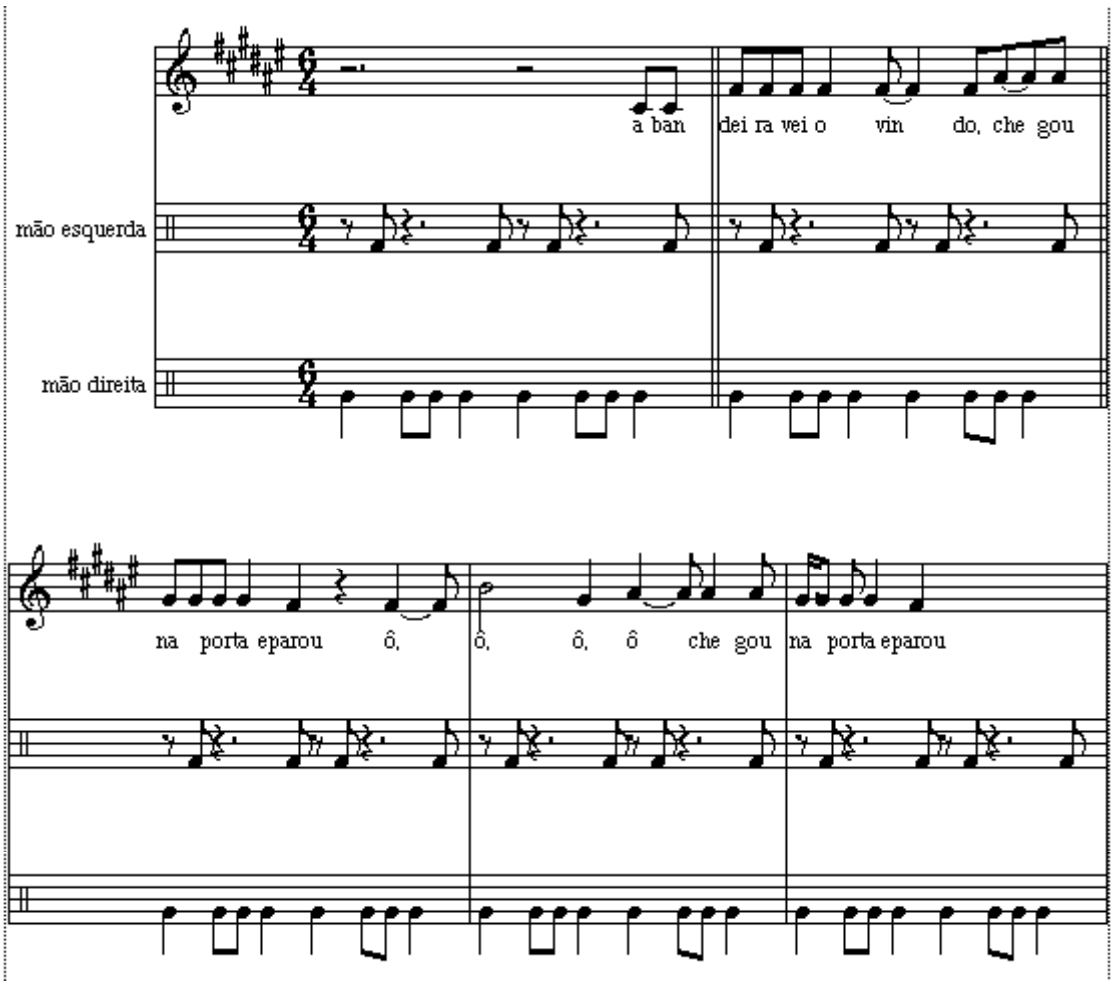
No maçambique, a grande gama de variações fica por conta dos cantos, que, assim como nos congos, têm funções bastante definidas dentro da estrutura ritual expressa nas etapas do processo ao longo dos dias da Festa.

Perg. – Cada parte da Festa ou do dia tem uma música diferente, não tem?
Seu Feliciano. – Tem. Tem, como mesmo na hora de... tem a rainha que é de promessa, então a música de levar rainha na igreja é outra música, é diferente, é uma música mais séria que elas entende, aí é música mais séria por que já chega na igreja – "minha rainha, onde vai uma hora dessa. Vamos na igreja cumprir promessa."
Mas aí tem muita coisa por que a gente, conforme 'tá bem ensaiado, a cabeça 'tá assim limpa pra isso, recordando, mas aí a gente não 'tando ensaiando muitas coisas a gente perde, 'tá sem assunto. Os outros ano, eu tenho mais assunto, por que eu começo no ensaio, tem mais gente e tem mais descanso. Agora 'tá assim meio apertado por que eu penso, eu espero uma turma hoje pra dar um ensaio, não 'parece. Às vezes tem dia que a gente para – como agora – 'tou saindo, mas 'tá apertado, por que a gente sai na rua não tem um pra descansar e na rua tem que descansar a cabeça um pouco pra poder reforçar. Então, como ontem mesmo eu saí, tive que cantar aquele tempo todo.'

Ao fim desta fala, podemos perceber o quanto é importante não só a memória, como a capacidade de improvisação, de elaborar alguns "pontos" como resposta a certas situações que acontecem na rua ou nos diversos locais que o terno percorre e que estejam fora das situações rituais habituais. Seu Feliciano se ressente da falta de gente para acompanhá-lo, o que causaria sua falta de "assunto". Mas reparem que, após um dia inteiro de cantoria, o mestre não reclama de cansaço vocal mas sim de que "na rua tem que descansar a cabeça um pouco pra poder reforçar". Reforço para adequar os cantos já sabidos a cada momento de louvação aos santos e criar outros, de repente, se necessário.

Nas saídas com o maçambique de Seu Feliciano, então, presenciamos basicamente esses dois tipos de situações da relação entre música e etapas do cortejo: momentos mais constantes, de situações previstas ou previsíveis (saída do terno, beijação das bandeiras, etc.) e acontecimentos surgidos no decorrer do trajeto e que pedem algum comentário ou resposta, efetuados pelos "pontos cantados".

Um dos momentos mais recorrentes são os cantos para pedir licença, chamar na porta da casa e se despedir. Seu Feliciano, tendo sido solicitado que fizesse como se estivéssemos chegando na casa de uma pessoa, cantou este trecho:



“A Bandeira veio vindo, chegou na porta e parou
Ôô, ôô, chegou na porta e parou
‘Tá pedindo uma esmola, que Jesus Cristo mandou
Ôô, ôô, que Jesus Cristo mandou
A Bandeira do Rosário chegou na porta e parou
Ôô, ôô, chegou na porta e parou
‘Tá pedindo uma esmola, que Jesus Cristo mandou
Ôô, ôô, que Jesus mandou
A devota da Bandeira, minha bandeira vai se embora
Ôô, ôô, minha Bandeira vai se embora
Vocês fica aí com Deus, a Virgem Nossa Senhora
Ôô, ôô, a Virgem Nossa Senhora.”

Perg. - Essa que eles tocaram e o senhor cantou é uma cantoria de chegar na casa da pessoa...
Seu Feliciano - “E a despedida. Por que, é dizer que a gente canta pedindo e depois canta agradecendo aquilo que ganhou.”
Perg. - E tem alguma outra entre essa duas?
Seu Feliciano - “Não, essa aí agora só se for outra coisa que aparecer, então a gente canta por outro jeito, mas agora por enquanto não tem.”
Perg. - Inventa na hora ali, né?
Seu Feliciano - “É. Conforme canta consoante as coisa que é.”

Nesta situação, em que o terno chega na porta de uma casa, normalmente o que ocorre (quando há receptividade) é que as pessoas, atraídas pela música, cheguem até a porta e recebam a bandeira. Algumas a levam para dentro da casa, outros apenas a beijam ali mesmo, benzem-se e oferecem uma contribuição em dinheiro. Seu Feliciano já tem, de memória, um roteiro das casas onde esta receptividade reside. Em vários comentários, dele e de outros congadeiros, atestamos que esse roteiro quase nunca inclui o centro da cidade.

Há ainda outras etapas rituais semelhantes. Nossa intenção foi ilustrar um destes momentos em sua complexidade etnográfica, de um ponto de observação musical ou seja, uma perspectiva etnomusicológica, mais do que, como já mencionei, fornecer um panorama geral da Festa.

Referências bibliográficas

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Orgs.). *Cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. v. 1. São Paulo: Hucitec/Edusp/Fapesp/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.

GRILO, Antonio Theodoro. *História social de Passos.* Passos: Prefeitura Municipal de Passos, 1990. (Caderno 1).

LUCAS, Glaura. *Os sons do Rosário*: um estudo etnomusicológico do Congado mineiro – Arturos e Jatobá. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da USP (dissertação de Mestrado), 1999.

MERRIAM, Alan P. *The anthropoplogy of music.* Washington: Northwestern University Press. 1964.

SEEGER, Anthony. *Why suyá sing*: a musical anthropology of an amazonian people. Cambridge: Cambridge University Press. 1987.

VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. *Passos da fé e da folia*: etnografia musical de uma Congada mineira. Campinas: UNICAMP (dissertação de mestrado), 2003.

PERFORMANCE MUSICAL NOS TERNOS DE CATOPÊS DE MONTES CLAROS-MG

Luis Ricardo Silva Queiroz
luisrq@bol.com.br

Resumo: O Congado de Minas Gerais se apresenta como uma das mais importantes manifestações da cultura afro-brasileira nesse Estado, tendo um grande número de grupos espelhados por todo o seu território. Esses grupos assumem características particulares de acordo com a região e o contexto em que se localizam. Em Montes Claros, cidade localizada ao norte de Minas Gerais, encontramos seis grupos de Congado – três grupos de Catopês, dois de Marujos e um de Caboclinhos. Nesse estudo apresentamos os resultados de uma pesquisa realizada junto aos três grupos de Catopês dessa cidade, com o objetivo de verificar quais os principais fatores que caracterizam a performance musical desses grupos. Tomamos como base para esse trabalho uma pesquisa bibliográfica em etnomusicologia, antropologia, e demais áreas afins com o tema estudado, bem como dados empíricos coletados junto aos Ternos de Catopês de Montes Claros. No trabalho de campo foram realizadas entrevistas, gravações, filmagens, fotografias, e observação participante durante três anos. A partir da análise dos dados, foi possível apontar as principais características da performance desses grupos de Catopês, no que diz respeito aos aspectos musicais – instrumentos, ritmo, melodia, letra –, bem como nos demais fatores sócio-culturais que configuram essa manifestação musical.

Os estudos da área de etnomusicologia têm apontado distintas questões que se mostram fundamentais para a compreensão e o entendimento da música de uma determinada cultura. A performance musical, em suas diferentes expressões, compreende uma complexidade de significados que, estruturados a partir de um determinado sistema, dão forma a uma prática contextualizada com os valores, costumes, crenças e demais aspectos de um universo cultural.

Entendemos que para compreender a música de forma ampla, a fim de entender não só os seus aspectos estético-estruturais, mas, sobretudo, sua inter-relação com os demais fatores que configuram a identidade de uma cultura, é necessário que ela seja analisada dentro das particularidade definidoras do seu contexto específico.

A partir dessa óptica, apresento nesse trabalho reflexões sobre a performance musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros, tomando como base resultados de uma pesquisa realizada junto a esse grupos entre os anos de 2001 e 2004. Tenho como objetivo fundamental nesse estudo, discutir aspectos característicos da performance musical dos

Catopês, contextualizando esses dados com dimensões mais amplas do campo de estudo da etnomusicologia.

O Congado em Minas Gerais

O Congado, uma das mais fortes e importantes manifestações da cultura afro-brasileira em Minas Gerais, mescla tradições africanas com elementos de bailados e representações populares luso-espanholas e indígenas. "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" (QUEIROZ, 2002, 130). O ritual congadeiro, em grande parte das cidades de Minas Gerais, acontece durante os festejos de Nossa Senhora do Rosário, São Benedito e Divino Espírito Santo. A época de realização do ritual varia de acordo com o calendário de cada região do Estado, sendo mais freqüente entre os meses de agosto e outubro.

Essa festa de devoção - ritual sagrado - segundo Lucas (2000), pode ser identificada como uma expressão da religiosidade negra que sobreviveu ao processo de imposição cultural, presente no sistema escravista brasileiro, através da reinterpretação e reelaboração de valores alheios à concepção de mundo dos negros. Para Brandão (1976; 1985), o Congado combina simbolicamente a memória de acontecimentos e costumes "tribais" com valores da devoção católica aprendidos na catequese.

A transmigração de escravos africanos para as Américas, e especificamente para o Brasil, não apagou, nos povos de origem africana, os signos culturais, textuais e toda a complexidade simbólica que traziam em sua cultura. Assim, o Congado surge da permanência de aspectos característicos de rituais religiosos africanos, adaptados ao culto do Deus e dos santos da religião católica predominante no Brasil na época em que aqui chegaram os negros trazidos da África (MARTINS, 1997).

De acordo com estudiosos como Souza (2002), os registros do Congado no Brasil datam do século XVII. Já segundo Arroyo (2000), essa prática "afro-católica" foi constatada no país a partir do século XVIII, sendo dessa mesma época sua origem em Minas Gerais. No entanto, mesmo que possíveis datas de origem dessa manifestação já tenham sido apontadas em grande parte dos estudos relacionados ao Congado, não nos parece possível, com base em nossas constatações, poder afirmar uma data precisa, sendo esse aspecto merecedor de um estudo mais aprofundando.

O Congado em Minas Gerais possui sete subdivisões, que constituem os grupos de

Candombe, de Congo, de Moçambique, de Vilão, de Catopês, de Marujos, e de Caboclinhos. Em Montes Claros a manifestação congadeira é constituída por três grupos de Catopês, dois grupos de Marujos, e um grupo de caboclinhos.

Dos diversos elementos que compõem o Congado, a música ocupa importante papel. A performance musical dá movimento e forma ao ritual, promovendo o contato do mundo físico com o mundo sagrado. Nessa perspectiva, nos parece claro o fato de que a música tem um significado extra-mundano, que a desloca de um elemento trivial do mundo social, transformando-a em um símbolo que, no contexto do Congado, permite engendrar um momento especial e extraordinário, o contato com o mundo sagrado, com os santos que dão sentido e significado ao ritual (QUEIROZ, 2003).

A performance musical numa perspectiva etnomusicológica

O ato de fazer musica é uma atividade humanamente universal. A música é uma forma de necessidade biológica particular e sua performance é, portanto, propriedade pública e idiossincrática (DUNSBY, 2003). A performance musical é uma prática presente em todas as culturas, mas suas especificações são determinadas por cada contexto, tendo em vista que não existe um padrão único estabelecido para todas as músicas do mundo. Nesse sentido, cada cultura modela a sua música conforme o seus próprios ideais e valores, e o fenômeno musical incorpora distintos significados que vão sendo constituídos de acordo com os códigos de cada contexto social.

Numa perspectiva etnomusicológica, a música traz em sua expressão uma gama de significados que compõem a sua essência enquanto manifestação cultural, sendo reflexo do que as pessoas de um determinado contexto pensam, sentem, e fazem (HOOD, 1971; MERRIAM, 1964; NETTL, 1983, 1997).

Para Turner (1988, p. 21) o gênero performático "reflete" ou "expressa" o sistema social ou a configuração cultural. Segundo o autor, a performance é freqüentemente uma crítica, direta ou indireta da vida social, em seu surgimento e evolução.

A configuração musical, em sua situação de performance, inter-relaciona elementos que dão à música funções e usos diferenciados, onde os padrões estruturais e estéticos são acoplados à concepções simbólicas mais abrangentes. Para Merriam (1964), no estudo do fenômeno musical em sua relação com os conceitos e comportamentos humanos, nós buscamos não somente fatos descritivos sobre música, mas principalmente compressões que retratem o significado que ela tem e exerce sobre as pessoas. Na visão de Netll (1983), todas as pessoas usam música para fazer certas coisas e pensam que a música é capaz de fazer

alguma coisa por elas, fato que particulariza a performance tanto na sua concepção prática, como no impacto que exerce sobre o indivíduos a partir da utilização social que fazem de uma determinada expressão musical.

Compreendendo a importância de analisar a performance musical de forma ampla, para que possamos ter uma visão significativa do fenômeno musical em suas distintas particularidades, focamos nossa atenção sobre aspectos que consideramos fundamentais para a caracterização da performance nos Ternos de Catopês de Montes Claros.

A performance musical dos Catopês de Montes Claros

De uma maneira geral, a performance no Congado traz em sua essência aspectos que transcendem a atividade musical em si mesmo, dando ao ato de fazer música sentidos que tornam essa prática particular e significativa, tanto na vida de seus praticantes como no contexto sócio-cultural em que estes se inserem. Concordamos com Turner quando afirma: [...] todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia é explanação e explicação da vida em si mesmo[1] [...] (TURNER,1982, p. 13, tradução nossa).

Perceber e entender características essências de uma performance musical como a do Congado, nos possibilita compreender não só a música desta manifestação em seus aspectos práticos mas, sobretudo, o sentido e os significados desta na constituição social e cultura do contexto congadeiro. "A performance é que engendra as possibilidades de significância e a eficácia da linguagem ritual [do Congado]" (MARTINS, 1997, p. 147).

A performance musical é um modo de comportamento que reflete os significados do Congado, sendo, sobretudo, uma passagem para a experiência do mundo congadeiro (TURNER, 1982; MESSNER,1993).

Nos Ternos de Catopês de Montes Claros o ato de tocar, de cantar, e de dançar estão associados a uma série de outros significados que constituem o ritual. A assimilação e a competência para a realização da prática da performance congadeira é adquirida pela experiência do fazer. Não se exige e não se ensina conhecimentos teóricos sobre como tocar, ou cantar, ou qualquer outra expressão dos Catopês, fazendo com que a aprendizagem aconteça durante a própria situação performática.

A prática musical tem significados diferenciados entre os integrantes e o caráter de entretenimento, da "brincadeira", está sempre presente na manifestação musical. O ritmo dos tambores, o canto, e as coreografias fazem da música uma fonte de prazer e realização, um

[1] [...] every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation of life it self [...].

meio que provoca visibilidade e que configura um momento de expressão cultural valorizado, assistido e admirado pelos demais membros da sociedade de Montes Claros.

Música e religião

Dentre os distintos fatores que caracterizam a performance musical dos Catopês, podemos considerar a religião como um dos mais expressivos. O caráter religioso está presente na música em diferentes concepções e situações, compreendendo desde a definição do repertório, até a configuração ritualística no momento máximo de expressão dessa cultura.

Como os demais grupos de Congado, os Catopês seguem as doutrinas da religião católica. Suas crenças se igualam às dessa religião, no sentido que "adoram" e "cultuam" santos católicos. Porém, no ritual se percebe o sincretismo com elementos que constituem os cultos e as celebrações de religiões afro-brasileiras, festejando "africanamente" santos da Igreja católica.

A crença religiosa se constitui como fator essencial para a (re)construção dos momentos de culto aos santos e a (re)afirmação da devoção a estes, fato fundamental para a concretização do ritual nos Catopês.

Durante a performance, a vida dos integrantes é transformada pela visibilidade social, que toma forma a partir do ritual religioso, na manifestação da fé e devoção dos Catopês, de demais Grupos de Congado, ao Divino Espírito Santo, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Dessa forma, eles crêem nesses santos e em Deus como verdadeiros condutores de suas vidas, capazes de ajudar nas decisões, nas ações e em todas as outras atividades da vida cotidiana que está, de certa forma, submissa ao mundo sagrado. É a partir dessas crenças que o ritual toma sua forma, passando a ter um sentido real. Em depoimentos de integrantes dos Ternos de Catopês é possível perceber como a crença religiosa está presente na prática do rito: "Tudo depende da fé da pessoa, têm muitos que num agüenta, porque nós desfila muito tempo, mais eu tenho que guentar, e na hora que tô na frente do terno eu arrumo força, é a divução e a fé que da força." (Mestre João Farias[2]). Uma afirmação com esse mesmo sentido é feita por outro integrante do terno de Catopê de Nossa Senhora do Rosário, comandado pelo mestre João Farias, reafirmando a religiosidade presente na performance dos Ternos de Catopês:

> Até os outros Catopê falô assim comigo onti, pra mim ensinar comé que eu pulo pra eles vê. Eu num ensino não, cês pula o que o cês sabe, eu pulo o que

[2] João Farias é mestre do terno de Catopê de Nossa Senhora do Rosário de Montes Claros – MG. Nasceu em 1943, é integrante do Catopê desde os 8 anos e está a 34 anos como Mestre.

> eu sei. Isso depende da fé da pessoa, se há fé e força de vontade. Se ele cumeça a pular e se esmurecer ele para, num guenta. (Juvenal[3])

Assim, fica evidenciado que a música dos Catopês tem uma significativa relação com a fé e as crenças religiosas dos seus integrantes, carregando em suas letras e em seus ritmos e melodias características que a torna elemento fundamental para a concretização da performance ritual desses grupos.

Conclusão

A performance musical dos Ternos de Catopês de Montes Claros apresenta em sua caracterização aspectos que evidenciam uma prática musical inter-relacionada com dimensões mais amplas do contexto sociocultural desses grupos. A forte influência africana e a crença em santos da religiosa católica dão forma a uma configuração ritualística particular, que enfatiza a devoção de seus participante através de uma manifestação musical festiva e reflexiva nos seus aspectos ritmicos e melódicos que dão expressão e sentido às letras e demais elementos religiosos dessa tradição.

[3] Integrante do Terno do mestre João Farias - Juvenal nasceu em 1957 e faz parte dos Catopês desde os 8 anos de idade.

Referências bibliográficas

ARROYO, Margarete. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista*

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Congos, congadas e reinados: rituais de negros católicos. *Revista cultura*, Brasília, n. 23, p. 80-93, 1976.

_____. *Memória do sagrado*: estudos de religião e ritual. São Paulo: Edições Paulista, 1985.

DUNSBY, Jonathan. Performance. In: SADIE, Stanley. *The new grove on-line*. Oxford: Oxford University Press. Disponível em <http://www.grovemusic>. Acessado em 20 de jan. 2003.

HOOD, Mantle. *The ethnomusicologist*. Nova York: Mc Graw-Hill, 1971.

LUCAS, Glaura. Chor'ingoma! os instrumentos sagrados no Congado dos Arturos e do Jatobá. *Música hoje*: revista de pesquisa musical da UFMG. Belo Horizonte, n. 7. p. 10-38, 2000.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*: o Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

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

MESSNER, Gerald Florian. Ethnomusicology research, another "performance" in the international year of indigenous peoples? *The word of music*. Berlin, n. 1. p. 81-95, 1993.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology*. New York: twenty-nine issues and concepts. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983.

NETTL, Bruno et al. *Excursion in world music*. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1997.

QUEIROZ, Luis Ricardo S. A música no contexto congadeiro. *ICTUS*: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Salvador, v. 4, p. 130-139, 2002.

_____. Música e religião nos grupos de Congado. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ANPPOM, 2003. p. 765-771. 1 CD-ROM.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravista*: história da festa de coroação do Rei Congo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

TURNER, Victor. *From ritual to theatre*: the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1988.

PESQUISA MUSICOLÓGICA DO ESPAÇO COLONIAL BRASILEIRO: PERSPECTIVAS IDEOLÓGICAS E MERCADOLÓGICAS DO SEU DESENVOLVIMENTO NO ESPAÇO CONTEMPORÂNEO

Beatriz Magalhães-Castro
beatriz@unb.br

Resumo: O número crescente de estudos voltados ao espaço colonial Brasileiro, tem suscitado inúmeras ações de ordem metodológica e sobretudo tecnológica nas quais a informação vem sendo acrescentada de certa forma inaudita e volumosa. Pergunta-se primeiramente o que tem motivado este crescimento e a que público estes estudos possam vir a atingir, visto que as ações propriamente de ordem pública não têm demonstrado um perfil e um direcionamento reconhecido por parte do seu corpo de especialistas, independentemente de área (arquitetura, pintura, música, etc.), ou período, ao qual o patrimônio esteja vinculado. Esta discrepância entre a oferta de informação por determinados setores e o âmbito destes estudos, agora focados no campo específico da música, nos leva a questionar o que está sendo estudado, para que, e para quem? Isto é revelado na pesquisa musicológica do espaço colonial Brasileiro, na qual a multiplicidade das suas manifestações musicais vem sendo focada de forma restritiva, evidenciada, por um lado, nos principais trabalhos, desde Curt Lange, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, José Maria Neves, como a de gerações subseqüentes. Esta restrição é também evidenciada nas assimetrias existentes referentes à disponibilidade e tratamento dos seus aspectos materiais, condicionados pelas polarizações entre políticas públicas e disposições de mercado, e seus conseqüentes efeitos na definição de um patrimônio imaterial dentro dos espaços simbólicos da construção de uma identidade.

O presente trabalho tem como objetivo último discutir a pesquisa musicológica do espaço colonial brasileiro, considerando principalmente os processos de ocupação e territorialidade do referido espaço, seja pela ação direta ou indireta do Estado e da sociedade, ou por segmentos inseridos nestes contextos, especialmente a academia, entendida como parcela responsável pelo conhecimento especializado e sistemático. O trabalho pretende ainda discutir aspectos sobre o processo de recepção, apropriação, e transmissão dos resultados desta pesquisa no âmbito da cultura e de seus processos identitários, relevando-se as estruturas de poder subjacentes a estas ações.

Esta discussão surge num momento em que a própria musicologia passa a debater a abrangência e a pertinência de sua metodologia na produção do conhecimento, especialmente em referência a determinados objetos de estudo que em princípio vem sendo excluídos do estudo sistemático. A chamada "musicologia crítica" surge a partir de uma nova conceituação

do campo de estudo musicológico, principalmente quando se busca um aprofundamento sobre o condicionalismo social[1] da produção musical autônoma (MILES, 1997, p. 722).

Tal questão é relevante no tratamento de problemas encontrados em trabalho que venho desenvolvendo sobre as práticas da música instrumental do Brasil colônia, onde se verifica que o enfoque musicológico ora desenvolvido, seja no Brasil, em Portugal, ou na América Latina, privilegia o tratamento de determinados gêneros, ou mesmo de um único gênero, como é o caso Brasileiro em relação à música sacra, e ainda àquela oriunda das Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia.

Não existirão outros gêneros como a música instrumental, a música popular, as práticas privadas, em contextos diversos, informais e formais, encontrados na casa e na rua, merecedores de atenção especializada?

A questão torna-se ainda mais evidente quando se verifica o número crescente de estudos voltados ao espaço colonial Brasileiro, suscitando inúmeras ações, inclusive com sofisticado suporte tecnológico na sua oferta, de tendência massificada, das informações recolhidas, muitas delas patrocinadas diretamente ou indiretamente pelo Estado, nas quais a informação vem sendo acrescentada de forma inaudita e volumosa.

Pergunta-se primeiramente o que tem motivado este crescimento e a que público estes estudos possam vir a atingir, visto que as ações propriamente de ordem pública não têm demonstrado um perfil e um direcionamento reconhecido por parte do seu corpo de especialistas, independentemente de área (arquitetura, pintura, música, etc.), ou período, ao qual o patrimônio esteja vinculado.

Esta discrepância entre a oferta de informação por determinados setores e o âmbito destes estudos, agora focados no campo específico da música, nos leva a questionar o que está sendo estudado, para que, e para quem?

O "CONDICIONALISMO" SOCIAL DA MÚSICA: ABORDAGENS E REFERÊNCIAS

A questão aqui posta exige uma revisão metodológica e conceitual uma vez que os paradigmas tradicionais não têm sido capazes de englobar a prática musical na sua totalidade e abrangência. Esta revisão é impelida por pressupostos arraigados no campo da pesquisa musicológica, especialmente na sua vertente histórica, evidenciando-se ainda pelo fato de não

[1] "social contingency of autonomous music". O substantivo "contingency" em inglês tem uma acepção que designa uma dependência sobre a existência, ocorrência, caráter, etc. sobre algo ainda não certo ou condicionado a alguma coisa. Tradução da autora. In, Miles, Stephen - Critical Musicology and the problem of mediation. *Notes*. 2nd. Ser., vol. 53, No. 3 (Mar., 1997), 722-750. Tradução do autor.

proceder de uma especulação teórica abstrata, mas sim de uma construção metodológica elaborada a partir dos próprios objetos de estudo, quais sejam, dos próprios produtos da cultura musical.[2]

Esta questão está contida ainda no próprio criticismo, como formulado por Miles (op.cit.), à dita corrente da musicologia crítica, representada pelo trabalho de McClary, Subotnik, e Kramer.[3] Miles afirma que "se os musicólogos da corrente crítica tem sido acusados de serem demasiadamente sociológicos, [ele argumentará] que eles não terão sido sociológicos o bastante," apontando ainda a necessidade de que sejam "demonstradas empiricamente as conexões precisas entre texto musical e sociedade" (MILES, 1997, p. 723).

Seguindo esta linha, torna-se claro que se a dita corrente não vem sendo capaz de convencer plenamente determinados setores da academia, pois "é possível que a sua argumentação não esteja sendo suficientemente fundamentada, e a relação entre a música autônoma e a sociedade não esteja sendo desenvolvida de forma adequada" (MILES, ibid.). A musicologia crítica, estaria assim "em perigo por apresentar uma falta de atenção ao problema da mediação – os elos concretos entre música e sociedade nos níveis da sua produção e recepção" (MILES, ibid.).

Torna-se assim explícita a necessidade de estabelecer a relação dos objetos de estudo e a sociedade, centrada sobre o problema da mediação, e mais especificamente na discriminação dos processos de trocas realizadas entre produção e recepção. Desta forma, o significado simbólico da música é somente compreensível no contexto mais amplo "que una o código dos [seus] significados com a produção institucional do seu valor" (MILES, ibid.).

Assim postulado, a evidência empírica e a geração de dados necessitam de sólido enquadramento metodológico que permita uma análise cientificamente controlada. Neste campo, a abordagem relacional dos fenômenos sociais desenvolvida por Pierre Bourdieu, e com maior especificidade na análise da prática social do "gosto" e da valoração de bens culturais, expõe tais conceitos como estruturas de "dominação simbólica" através da demonstração de como as relações estatísticas entre posição social e inclinações culturais,

---

[2] Ver por exemplo, o estudo de Lucas sobre as "artinhas" de música. Lucas, Maria Elizabeth. Processos de trabalho na pesquisa musicológica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1996, Porto Alegre, RS. *Anais...,* Porto Alegre, RS: ANPPOM, 1996. p. 87 -92 .

[3] op. cit. In Miles (1997, p. 722). Rose Subotnik. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: Univesity of Minnesota Press, 1991); Lawrence Kramer. *Music as Cultural Practice, 1800-1900.* Berkeley: University of California Press, 1990, e *Classical Music and Postmodern Knowledge.* Berkeley: University of California Press, 1995; Susan MacClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

reveladas pela pesquisa empírica, escondem "relacionamentos entre grupos que mantêm relações diferentes, ou mesmo antagônicas, com a cultura" (BOURDIEU, 1979, p. 10).

Nesta perspectiva, ao inserir a atividade artística dentro dos campos de poder e classe, Bourdieu permite a identificação das implicações políticas e sociais da arte com maior precisão em um determinado espaço social, sem prejuízo ao conceito da obra de arte como entidade autônoma. Este espaço social é determinado através da relação e justaposição de dois pólos ou vetores, definidos em termos quantitativos relativos (de maior ou menor grau), de capital cultural versus capital econômico, como a seguir:

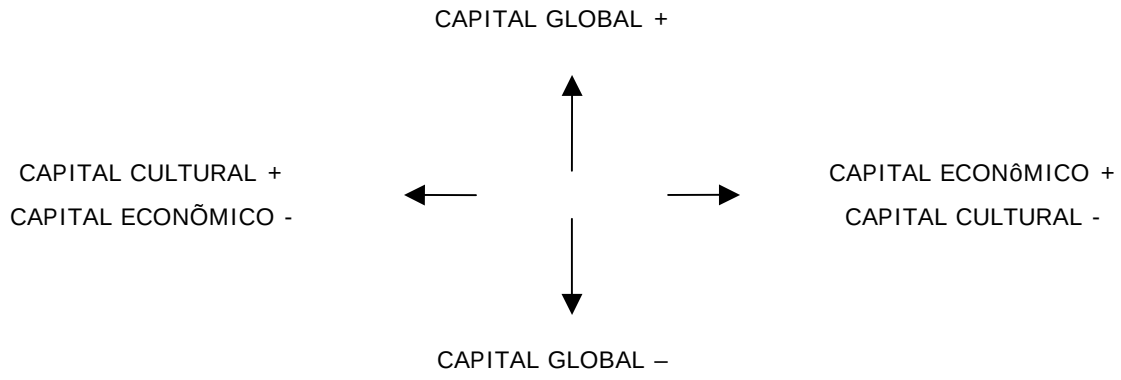


Fig. 1

Através de numerosas pesquisas empíricas conduzidas na França, Bourdieu oferece uma identificação da localização dentro deste espaço, das diversas classes sociais, demonstrando que o gosto e o acesso à cultura, são estruturadas socialmente e refletidas na posição do indivíduo dentro da hierarquia social.

Na sua discussão sobre estilos de vivência cultural e gosto, Bourdieu tem a intenção implícita de repudiar estéticas que sugiram que objetos da alta cultura tenham algum tipo de qualidade e valor intrínsecos, e que os juízos estéticos sejam de alguma maneira "desinteressados."

Para Bourdieu, o mundo social consiste em vários campos semi-autônomos (como o campo da política, artes, educação ou religião) no qual os seus atores servem-se de uma gama de recursos como um modo de competição pelo *status social* (capital simbólico). Estes recursos, ou capitais, podem ser econômicos, sociais ou culturais. O capital cultural pode ser usado em qualquer campo social, porém, este é mais abertamente encenado no campo do

consumo e usado para definição do gosto (HOLT, 1998, p. 4, op.cit. in TURNER, 2002, p. 220). Sendo estreitamente relacionado a qualificações educacionais e conseqüentemente ao meio social de origem do indivíduo, o capital cultural permite a superação de uma contemplação ingênua para uma compreensão informada de artefatos culturais e práticas, como a arte e a ópera (BOURDIEU, 2000).

O *habitus* é portanto o conjunto de gostos e disposições que produzem ações e práticas de indivíduos e grupos em relação a objetos, isto é, práticas que não são imediatamente conscientes ou reflexivas. Gosto, para Bourdieu, é expresso pelo *habitus* ou o estilo de vida da elite cultural, que passa a ser visto como natural, irrefletido, quando de fato está arraigado no seu contexto social.

O CASO BRASILEIRO: NAÇÃO, SOCIEDADE E PODER

Porém, a aplicação ao caso brasileiro da teoria de Bourdieu deve ser revista sob prismas específicos da sua realidade social e econômica, e das relações de poder que aí se estabelecem. Primeiramente, releva-se a questão de uma identidade miscigenada, onde todos possuem algum grau de inter-relação racial, fazendo com que a percepção do "gosto," embora podendo ainda ser percebido de forma homogeneizante (*habitus*), venha a ter outro tipo de construção. Nesta perspectiva, haveria que se distinguir as disposições das classes sociais relacionadas a uma identidade vinculada a um passado colonial comum, onde o *habitus* vem sendo construído a partir de realidades tanto internas como externas.

Em segundo lugar, a distinção social através do gosto não apresentará o mesmo comportamento em diferentes contextos. Num estudo sobre a elite australiana do pós-guerra, Turner e Edwards verificaram uma distinção pelo "não-gosto," primariamente arraigado no *éthos* populista conhecido como *larrikanism* (BEAUMONT, 1995, p. 9, op. cit. In: TURNER, 2002, p. 235), que sugere que "ter gosto intelectual, pelo menos num modo ostensivo, é ter mau gosto" (TURNER, EDWARDS, 2002, p. 235). No Brasil, a identificação de determinados *éthos* sociais, de igual conotação, como representado no trinômio "carnaval, futebol e samba," tenderão a caracterizar com maior precisão as vias da distinção social através das relações e da interpretação valorativa que as classes fazem de si, podendo inclusive apontar para a visão de que a elite cultural hoje não detenha mais o monopólio sobre as atividades e os objetos culturalmente distintivos.

Em terceiro, a estratificação social no Brasil exigiria uma distribuição distinta das esferas de poder em função do poder aquisitivo, por criar distâncias sociais suficientemente

alargadas, propiciando um desconhecimento total ou parcial das práticas culturais de determinadas parcelas da sociedade. O chamado "fosso" cultural poderia ser avaliado a partir destes conceitos, sobretudo das relações de poder geradas e estabelecidas relativas ao dito "acesso à cultura."

No entanto, como exemplo, bastaria analisarmos a concepção sociológica do indivíduo, em termos do seu "valor" e "representação coletiva," para identificarmos alguns traços básicos do código cultural brasileiro. DaMatta desenvolve a idéia de que o "indivíduo" ou "cidadão" no Brasil é tomada num sentido negativo, denotando liminaridade e marginalização em relação ao corpo social (DAMATTA, 1988, p. 208). No Brasil, uma "pessoa" só se torna "alguém" se abordada por um nome, denotando assim humanidade e sobretudo a sua associação a grupos de pessoas ocupando postos elevados na hierarquia social, o que Bourdieu denominaria o seu capital social.

No Brasil, este capital social inclui ainda os laços de parentesco e patronagem, sendo estes laços mais relevantes do que uma afiliação abstrata e impessoal a um conjunto de instituições nacionais (partidos políticos, universidades, sindicatos, etc.) como "cidadão" (DaMatta, ibid.).

Portanto, a dicotomia entre ninguém e alguém, indivíduo e pessoa, ou ainda entre súdito e cidadão, reflete uma dupla concepção da coletividade e do código cultural, ao discriminar no sistema social brasileiro uma distinção entre nação e sociedade, entre *societas* e *universitas*:

> No Brasil, portanto, a oposição e o conflito entre *indivíduo* e *pessoa* correspondem à dupla concepção de coletividade que existe no sistema social. Uma é a da *nação moderna (ou* país), formada por leis constitucionais explícitas e administrada por um governo respaldado no Estado. A este tipo de coletividade corresponde a concepção moderna de indivíduo como categoria moral e política. Na verdade, a nação está ligada ao corpo social concebido como *societas*, "*co*mo associação ou parceria"(Dumont, 1986: 63), uma coleção de indivíduos que partilham de uma igualdade básica diante das leis que os governam. A outra concepção é a antiga - se bem que esquecida – idéia da coletividade concebida como *universitas,* "um todo de que os homens são simplesmente as partes" (Dumont, 1986: 63), uma entidade feita de conjuntos de laços imperativos de parentesco e lealdades pessoais que são governados por leis antigas, consideradas como parte da natureza ou como dadas ao homem por Deus. Isto é o mesmo que falar da coletividade como sociedade. Caso desejássemos usar uma fórmula concisa para expressar tudo isto, poderíamos dizer que: indivíduo: nação: pessoa: sociedade. (DAMATTA, op.cit., p. 209)

Conseqüentemente, a evolução da sociedade e a história da nação não seriam coincidentes, encontrando-se por vezes em conflito aberto, numa guerra, que já Gilberto Freyre refere, entre a "casa" e a "rua:"

> Uma guerra que corresponde nitidamente às entidades sociais que cada um desses "espaços" designa na cultura brasileira: a nação, com seu individualismo e suas leis universais, e a sociedade, com suas tendências complementares e personalistas (ver Freyre, 1936; e DaMatta, 1985). Charles Wagley captou bem este traço característico quando afirmou: "A predominância do parentesco na ordenação da vida social explica a relativa ausência no Brasil de associações voluntárias, como grupos de pais e mestres, clubes de jardinagem e outras. As pessoas dão mais valor às relações de parentesco do que às relações baseadas no interesse comum ou mesmo na ocupação (1968: 192)" (DAMATTA, op.cit., p. 210).

Assim, neste enquadramento devemos ser capazes de proceder a uma análise do caso brasileiro no tocante, por exemplo, ao desenvolvimento de políticas públicas aplicadas aos diversos campos semi-autônomos do mundo social, e da forma pela qual os seus atores servem-se de uma gama de recursos como um modo de competição pelo *status social* (capital simbólico).

A articulação destes recursos, o seu grau de interdependência, e suas conseqüências nas representações coletivas da cultura, permitiriam a exploração do tema em questão, e das relações de mercado e consumo que aí se podem estabelecer.

O confronto entre os interesses do Estado e os da sociedade, na guerra descrita por Freyre, et al., tenderá a determinar os caminhos e os resultados concretos obtidos pelas iniciativas privadas e públicas, respeitante à preservação do patrimônio histórico, nas suas vertentes materiais e imateriais, e na construção de uma identidade a partir da memória e da representação coletiva de sua história.

> Se tivesse de escrever, como Wagley fez, sobre a "tradição latino-americana", eu não apenas mencionaria o familismo e um verdadeiro *ethos* pessoal como sua base (corno Wagley [1968] corretamente faz), mas enfatizaria também este código duplo e esta oposição complementar entre *nação* e so*ciedade (casa* e *rua)* que jaz em seu âmago. Parece que é esta leitura dupla da mesma coletividade por seus membros que caracteriza a tradição brasileira e latino-americana. O que encontramos aqui é o absurdo aparente de se ter instituições sociais atraídas por todas as formalidades e informalidades sociais, políticas, jurídicas e religiosas *simultaneamente.*

Nesta perspectiva, poderíamos passar a analisar as ações do Estado e da sociedade, vistas através deste duplo código cultural, acirrado ainda pelos antagonismos provocados por pelos seus interesses conflitantes.

Podemos assim questionar a quem então caberá ocupar-se do tratamento e curadoria do capital cultural? Quem são os responsáveis, onde estão, o que pensam, como trabalham? Que espaço, função, utilidade, mesmo em termos valorativos, tem o capital cultural hoje?

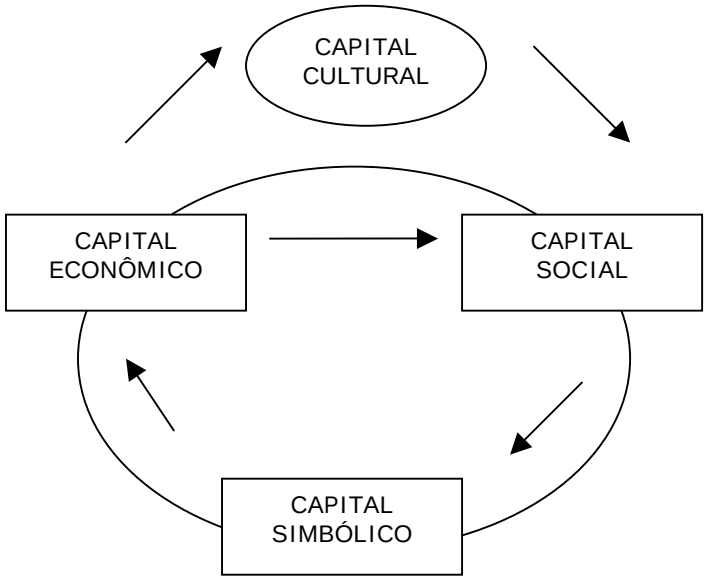
ESTADO E SOCIEDADE: AÇÕES CONFLITANTES OU "MARIDAGEM" DE CONFLITOS?

Primeiro interessar-nos-ia abordar as ações do Estado, especialmente aquelas desenvolvidas pelo Ministério da Cultura, o qual qualifica-se como "um órgão governamental específico [...] com a missão fundamental de cuidar, promover e incentivar a criação cultural no país." [4] Em 2001, segundo dados do Ministério, foram captados R$160 milhões de reais através das leis de incentivo fiscal, financiando uma considerável parcela de produtos e ações diversas.

No entanto, neste sistema, o empresário, como detentor do capital econômico, passa a exercer a função de intermediário cultural, ao eleger o produto que receberá a sua atenção. Desta forma, o desenvolvimento de determinado produto será feito não a partir de critérios autônomos, mas sim fortemente associado a critérios econômicos de mercado, controlados por intermediários, especialmente na área do marketing cultural, que buscam primariamente a melhor associação entre determinado produto e a imagem de determinada empresa. A imagem da empresa passa assim a ser "melhor" vendida através da sua associação a um determinado produto, e não o inverso, condicionando e remetendo o valor intrínseco do produto a um plano secundário.

Esta relação produto-imagem visa o incremento do próprio capital econômico da empresa, que por sua vez é possível através do incremento do seu capital social, através da distribuição dos produtos deste investimento (brindes e veiculação direta), aumentando assim o capital simbólico revelado em fatias de mercado e atuação da empresa. Desta forma, o capital cultural passa a exercer uma função acessória, numa forma de *by-pass* que é utilizado para nutrir o sistema, como no diagrama a seguir:

[4] Ministério da Cultura. Relatório Cultura no Brasil 2001. Disponível em: www.cultura.gov.br/relats/relats.htm. Acesso em: 27/09/2004.



O capital cultural é assim utilizado de forma fortuita, preenchendo lacunas, como um pretexto para realização de objetivos específicos e do incremento de um capital global passivo e ativo.[5]

A questão a ser analisada refere-se à circulação destes produtos e sua recepção e apropriação na sociedade, como uma forma de retro-alimentação natural, em termos de representação coletiva e de "produção do simbólico" (Araújo, in Almeida, 2001, p. 212) numa dada sociedade. Muitos dos produtos destes tipos de investimento entram em circulação em forma de brindes a clientes e parceiros, ou ficam disponíveis no mercado livreiro com preços de artigos de luxo.

Por serem direcionadas a uma gama específica de ação, entrelaçadas com os aspectos personalistas do exercício do poder, tais ações exemplificam as conseqüências do confronto entre os interesses do Estado e os da sociedade: se de um lado se incrementa na ponta final o capital global da empresa, substituindo ainda uma ação própria ao Estado, por outro, a visibilidade e oferta do produto é contribuição marginal em termos de acréscimo à representação coletiva, por sequer existir esse consumo no horizonte da maior parte da população.[6]

---

[5] É possível ainda identificar nestas relações de patronagem do Estado, "ilhas de instituições prediletas" que assim "como nas famílias há os seus filhos favoritos e seus amantes oficiais, o Estado também tem os seus clientes diletos. Estão aí o Banco do Brasil, o Banco Central, o BNDES, Petrobrás, e outras tantas agências que tem por lei e direitos muito mais direitos que os outros" (DaMatta, 1994, p, 86).

[6] Dados da FGV estabelecem que pode ser considerado "rico" no Brasil aqueles indivíduos que recebem uma renda situada nos 25% superiores da população. O surpreendente é que neste grupo seja incluído um casal, onde a mulher é empregada doméstica, e o marido porteiro, percebendo uma renda total de cerca de R$600 a R$1000 reais.

Pode-se então afirmar que o Estado, ao legar ao mecenato as ações de patronagem da cultura, também lhe estaria transferindo o poder de tornar a cultura num simples bem de mercado, sujeito aos mais diversos critérios subjetivos de predileção, preferência, e gosto. A conseqüência direta de tais ações é revelada na fragmentação e numa pré-seleção da oferta deste conhecimento e das várias ações concordantes na construção de representações coletivas da cultura.

A sociedade como um todo, fica portanto sujeita a esta oferta fragmentada, a qual vem impregnada de significados pré-determinados. Assim, não é de se estranhar a ausência manifesta de ações da própria sociedade em prol de determinados bens públicos, e do seu próprio patrimônio cultural.

O Estado ao definir apropriadamente as suas atribuições, como "espaço de equanimidade do homem" (Araújo, op. cit., p. 213), conceituado ainda como espaço do exercício da cidadania e do indivíduo, deixa de ser um espaço apenas da preservação do poder e da geração de "políticas culturais que privilegiem aquelas classes que respondem à manutenção do seu poder" (Araújo, ibid.), como é o caso brasileiro.

Como é que a sociedade pode exercer tal tarefa sem haver uma capacidade de acesso aos processos de transmissão dos saberes, da educação, e a um conjunto de significação de valores que lhe podem ser agregados? Se esta transmissão é excludente em si e destinada a um poder hegemônico, como incluir os demais processos próprios a segmentos desta sociedade?

PESQUISA MUSICOLÓGICA DO ESPAÇO COLONIAL: INICIATIVAS E ESFERAS DE AÇÃO

Neste panorama, resta ainda analisar a produção especializada na musicografia brasileira, de forma a estabelecer as possíveis relações entre as estruturas sociais e políticas e aquela produção.

Em primeiro lugar, é necessário identificar e qualificar a ação do corpo de especialistas responsável por esta produção, o qual encontra-se presente em diversos segmentos das atividades do Estado e da sociedade, atuando numa ou noutra esfera, conforme a natureza dos seus objetivos.

Não creio que caberá aqui ressaltar a dinâmica do exercício do poder dentro da própria academia, e da forma como os seus atores podem competir pelo *status social*. Parte-se aqui do princípio que pelo seu grau de especialização e domínio de uma gama de conhecimentos – desde os seus aspectos técnicos à consciência do seu significado e valor

simbólico na cultura, que o corpo de especialistas serão possuidores de instrumentos avaliativos e de uma percepção diferenciada sobre as ações apropriadas ao tratamento e preservação do patrimônio.

Assim, do ponto de vista do seu treinamento e formação, este corpo de especialistas estaria habilitado a exercer suas funções como depositários e defensores dos bens públicos, podendo-lhes ser socialmente outorgada a tarefa do tratamento e curadoria do capital cultural. Caberia ainda conhecer o que pensam, e como trabalham.

Para tal, está em elaboração um questionário exploratório dirigido a especialistas de diversas áreas, para a identificação de um corpo de informações que reflita a sua percepção sobre esta questão. Este grupo exerceria a função de um grupo de controle, formando um corpo crítico de informação sobre a qual serão confrontados os demais resultados da pesquisa sobre as ações do Estado e da sociedade, servindo de base para a avaliação de desvios entre a ação e a sua recepção.

Em segundo lugar, partindo-se da situação de confronto entre os interesses do Estado e da sociedade, e do atual perfil das políticas públicas de fomento, temos uma situação onde a produção é sujeita, por um lado, a questões e decisões de mercado, e por outro, é definida por aspectos simbólicos antecedentes, num imaginário impregnado de significados construídos ao longo de exercícios anteriores na luta pela preservação do poder hegemônico.

Portanto, torna-se obscura a dissociação entre uma visão "de mercado" e do simbolismo ao qual um produto está associado. Dentro do atual código, não se permite apontar para uma "outra visão" senão aquela adquirida ao longo dos anos, pelo exercício de determinado *habitus* referente ao significado e representações de certas épocas, especialmente a colonial.

Certas representações coletivas do passado colonial apontam para as barbáries e agressões cometidas não por "nós," os brasileiros, mas sim pelo colonizador, o "outro," como agressores de um cenário idealizado de exuberância e tropicalismo, na natureza e nos comportamentos, elevando-as a uma representação idílica do "*bon sauvage*."

Isto pode ser ilustrado nas representações iconográficas, influenciadas por um neo-classicismo romantizado, nas quais a representação da floresta e da harmonização desta com o homem – no caso o índio autóctone – é de perfeito equilíbrio e integração:



Rugendas – Índios e onça. S.d.



Id. – Paisagem tropical no Brasil: índios cozinhando (ca.1831)[7]

A relação destas elites, e da sua iconografia, é ilustrativa de como uma simbologia, desenvolvida numa determinada época, pode ser herdada por gerações subseqüentes sem que haja uma desconstrução crítica do seu código. O resultado seria uma visão fragmentada do conjunto desta produção que poderá influenciar direta ou indiretamente a escolha dos objetos a serem tratados.

Em terceiro, é necessário considerar que nos campos de estudo ora eleitos pela musicologia, e dentro dos seus processos e metodologias tradicionais, especialmente na sua vertente histórica, a musicografia brasileira vem privilegiando o tema colonial, em detrimento de outras áreas e épocas da musicografia brasileira, que por vezes não encontram qualquer espaço. Refiro-me não somente aos acervos do Brasil colônia, ou império, mas também àqueles do século 20 em diante, os quais não tem recebido, em alguns casos, qualquer atenção.[8]

Esta fragmentação do conhecimento contém analogias aos fenômenos encontrados na raiz dos códigos culturais no Brasil, e das políticas e atuações do Estado e da sociedade, especialmente quando considerados os seus aspectos de circulação e apropriação dos diversos capitais.

No entanto, a academia poderia interferir nesta situação, já que do ponto de vista teórico e metodológico, esta possui os recursos e o instrumental, tanto interpretativo como normativo, para a sua alteração. Como parte integrante da elite cultural, a academia poderia

---

[7] Diener, Pablo; Costa, Maria de Fátima. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Ed. Capivara, 2002. 376 p. Il. Patrocínio: Telefônica. Preço: R$140,00.

[8] Em especial, os acervos de compositores como Claudio Santoro, exemplifica a negligência representada pelas distâncias entre a elite e as práticas sociais.

assumir a liderança nos aspectos que pudessem vir a modificar a sua própria relação com as práticas culturais, e conseqüentemente, os processos de mudança social no seu campo de atuação.

Ao tornar-se órfão, o capital cultural torna-se vulnerável a uma espécie de ação predatória na qual aspectos subjetivos de análise determinam o grau de investimento a ser adotado. Estes virão a delimitar o desenvolvimento da cultura como produção do simbólico, e do seu legado ético e moral, como base de construção de uma nova concepção de coletividade e das relações de cidadania.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Candido José Mendes (Org.). *Cultura brasileira ao vivo*: cultura e dicotomia. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *La Distinction. Critique social du judgement.* Paris: Ed. De Minuit, 1979.

_____. *The field of cultural production*. Cambridge: Polity Press, 1993.

_____. Preface to the English Language Edition. In: *Distinction*: a social critique of the judgement of taste. p. xi–xiv. London: Routledge & Kegan Paul, 2000.

BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte*: os museus de arte na Europa e seu público. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Zouk, 2003.

DAMATTA, Roberto. *Brasil*: uma nação em mudança e uma sociedade imutável?. In: *Estudos Históricos.* v. 1, n. 2, p. 204-219, 1998. Disponível em: www.periodicos.capes.gov.br Acesso em: 15 ago., 2004.

_____. *Torre de Babel*. São Paulo: Rocco, 1996.

DIENER, Pablo et al. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Ed. Capivara, 2002.

HOLT, D.B. Does cultural capital structure american consumption?. *Journal of consumer research*. v. 25, p. 1–25, 1998.

LUCAS, Maria Elizabeth. Processos de trabalho na pesquisa musicológica. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 1996, Porto Alegre, RS. *Anais...,* Porto Alegre, RS: ANPPOM, 1996. p. 87 -92 .

MILES, Stephen. Critical Musicology and the problem of mediation. *Notes*. 2nd. Ser., v. 53, n. 3, p. 722-750, Mar. 1997. Disponível em: www.periodicos.capes.gov.br. Acesso em: 11 set. 2004.

TURNER, Bryan; EDWARDS, June. The distaste of taste: Bourdieu, cultural capital and the Australian postwar elite. *Journal of consumer culture.* v. 2(2), p. 219–240. Disponível em: www.periodicos.capes.gov.br. Acesso em: 10 set. 2004.

POÉTICA DO CONTRABAIXO NO CHORO: APORTES PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR

Alexandre Brasil de M. Guedes
alexbrasa@alternex.com.br

Resumo: Em minha dissertação de mestrado, intitulada *Introdução à uma poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever*, procurei construir os alicerces necessários para um discurso investigativo da *linguagem* do choro, a partir de práticas interpretativas que, como contrabaixista, me eram familiares. Este trabalho não teve caráter etnográfico, pois preferi concentrar minha atenção em aspectos da pratica musical em sentido mais estritamente musicológico (deixando de lado aspectos mais amplos da contextualização, como aqueles mais propriamente sociológicos ou antropológicos e culturais). Julguei oportuno, contudo, anexar as entrevistas de três contrabaixistas historicamente importantes para gênero: Dalton Vogeler, Carlos Silva e Souza (Caçula) e Horondino da Silva Filho (Dininho). Além disto, o trabalho apontou para uma interessante lacuna em pesquisas sobre choro: a quase total ausência de referências à presença (comprovada por mim em gravações, depoimentos e material iconográfico) do contrabaixo no choro. A escolha de um referencial teórico da semiologia (as teorias de Algirdás Greimas e Eero Tarasti) também levou a conclusões interessantes, particularmente no que diz respeito ao uso de *modalidades discursivas* próprias da música popular. A presente comunicação investiga as tentativas de aproveitamento de tais conclusões no contexto mais propriamente prático de um curso de extensão em contrabaixo popular, em andamento na UNIRIO, no qual procuro estabelecer procedimentos didáticos a partir da música popular, com enfoque especial à música brasileira, questionando inclusive as implicações políticas, pragmáticas e éticas de tais procedimentos.

Com esta comunicação pretendo situar o tipo de estudo a que me proponho como pesquisador, tendo como fundo um brevíssimo panorama do estado atual das pesquisas em música popular, e propor algumas questões sobre a relação entre os estudos de música popular e a etnomusicologia. Em segundo lugar, apresentarei um resumo de meu trabalho de mestrado junto ao programa de pós-graduação da UNIRIO, concluído em dezembro de 2003. Aquele trabalho versou sobre o contrabaixo no choro e creio que aqui caberia a abordagem de questões referentes à escolha deste objeto de estudo. Ao longo do texto, apresento algumas conclusões acerca do estudo acadêmico de música popular, conclusões estas a que cheguei quando da elaboração de minha dissertação final e que servem de aportes a um curso de extensão em contrabaixo que atualmente ofereço na mesma instituição.

I

A música popular tem sido, nos últimos vinte anos e a nível mundial, objeto de inúmeros estudos em diversas áreas do conhecimento humano. Como fenômeno característico da sociedade moderna, encerra problemas cujo exame em muito contribui para a compreensão do mundo contemporâneo. O crescente interesse acadêmico pelos fenômenos relacionados à música popular encontra-se, no entanto, fragmentado entre as diversas competências dos pesquisadores, que se espalham por ramos da sociologia, da antropologia, dos estudos de fenômenos da comunicação, historia, etnomusicologia e da musicologia tradicional, entre outros. Nos departamentos de música das universidades, os estudos deste campo têm demonstrado seguir uma orientação própria, talvez no limiar entre disciplinas mais firmemente estabelecidas, como a etnomusicologia e a musicologia tradicional. De fato, trata-se de um campo interdisciplinar[1] e ainda em formação, que carece de articulação entre as diversas correntes teóricas que naturalmente coexistem.

Apesar do crescente interesse dos meios acadêmicos brasileiros pela música popular, cursos de música têm demonstrado uma certa morosidade em incorporar estudos de prática instrumental a seus currículos, seja pela negligência assumida ou velada com relação ao campo, seja pela eficiência apenas parcial de suas iniciativas. Os cursos de música popular carecem de professores-instrumentistas sensíveis às especificidades do saber acadêmico e acabam por lidar com o assunto de maneira pouco especializada. Além disso, a diversidade genérica e estilística da música popular e seu caráter global, também dificultam as possibilidades de especialização. Tal situação não é privilégio das universidades brasileiras, mas sim um fenômeno mais amplo, combatido, com maior ou menor êxito, no mundo todo. Existe de uma fratura claramente identificável entre os estudos voltados para questões da poética musical e aqueles que tendem a encarar a música pelo lado de suas articulações com a sociedade. Trata-se de problema semelhante ao apontado por Alan Merriam (MERRIAM, 1964) para o estudo etnomusicológico, tido como abordado de duas maneiras: por via antropológica e por via musicológica.

De fato, há muitos pontos de contato entre o estudo da música popular e a etnomusicologia. No programa de pós-graduação da UNIRIO, por exemplo, a linha de pesquisa da etnomusicologia é a que oferece mais subsídios para o estudo de música popular. Mas, sendo assim, o que caracterizaria a música popular como um caso específico, e talvez distinto, do estudo etnomusicológico? Gostaria de aventar a hipótese de que a questão estaria

[1] A este respeito, ver, por exemplo, a resenha de Adam Krims sobre quatro recentes publicações norte-americanas (KRIMS, 2003).

ligada ao problema da alteridade. Com uma tradição de pesquisas sobre a música nas mais diversas culturas do mundo, a etnomusicologia muito se fundamentou em conceitos antropológicos que problematizam a relação pesquisador/pesquisado, principalmente devido ao fato de que a maioria do que se entende por estudos etnomusicológicos diz respeito ao estudo de culturas diferentes daquela à qual o pesquisador pertence. Ora, no caso do estudo da música popular, diferenças culturais tornam-se mais sutis. Mesmo quando o pesquisador tem como objeto a música de enclaves culturais aos quais ele não pertence, estes enclaves tendem a estar inseridos no mesmo contexto cultural amplo. E as distinções podem mesmo desaparecer, caso o objeto do estudo seja uma manifestação associada ao grupo de pertencimento do pesquisador. Parece-me também que, embora o escopo cultural do pesquisador e do pesquisado seja semelhante, a questão da alteridade permanece, agora deslocada do âmbito "culturas distintas" para o âmbito de distinções subjetivas na maneira de lidar com uma cultura comum. É natural, portanto, que a pesquisa em música popular encontre respaldo na etnomusicologia. Na verdade, este novo campo de estudos parece corroborar a opinião de que a etnomusicologia seria mais abrangente que a musicologia tradicional e que esta última só teria a ganhar com o uso de metodologias etnográficas. O estudo das articulações sociais, da música como comportamento e inserida no complexo cultural é o único capaz de garantir à pesquisa um caráter verdadeiramente analítico, crítico e transformador.

Durante meu mestrado, encontrei, na etnomusicologia, muitos subsídios para fazer meu trabalho. Como minha formação é de instrumentista, optei, no entanto, pelo mestrado dentro da linha chamada *práticas interpretativas*. Apesar do interesse pela etnomusicologia, esta não me parecia, na época, adequada para tratar das questões que, como instrumentista, eram para mim relevantes. Tinha a impressão de que a etnomusicologia funcionava bem tratando de questões que relacionassem o fazer musical a paradigmas sócio-culturais mais profundos. Mas me parecia também que a disciplina não ia suficientemente fundo em questões ligadas à pragmática do fazer musical, em especial do fazer musical popular urbano brasileiro. De fato, são relativamente poucos os trabalhos dedicados à prática instrumental popular. Os que existem, em geral se dedicam mais à descrição e análise das articulações sociais destas práticas. Meu interesse, por sua vez, se concentra na pragmática do discurso musical. A contextualização desta pragmática na cultura serve para dar perspectiva à pesquisa, e seu fim último sempre é o estudo que possa, de alguma maneira, gerar subsídios para os instrumentistas.

Antes de entrar em detalhes sobre este trabalho, creio ser útil apresentar um rápido perfil autobiográfico. Faço isto por acreditar que meu histórico de aprendizado como músico é bastante comum. Dada a natureza de meu objeto, e sendo eu mesmo um músico popular, minha própria trajetória deve ser levada em conta.

Tendo começado a tocar contrabaixo elétrico ainda na adolescência, integrante de bandas de rock de garagem aqui mesmo em Salvador, meus primeiros estudos formais de música foram na Academia de Música Atual (AMA), aonde também tomei contato com o jazz, a música instrumental *fusion* e mpb. Mais tarde, já no Rio de Janeiro, cursei o bacharelado em contrabaixo acústico pela UFRJ e segui tendo contato com a música popular, agregando aos gêneros já citados um interesse pelo funk e soul norte-americanos, pelo reggae e pela música instrumental de Hermeto Paschoal. Um leque de interesses tão diversificados talvez possa ser explicado pelas oportunidades de aprendizado do instrumento de que eu dispunha (e que creio serem as mesmas de que dispõem ainda hoje a maioria dos jovens que se propõem aprender contrabaixo). Os gêneros que os jovens da minha idade e classe social escutavam no rádio eram o rock, o pop predominantemente norte-americano e a mpb; nas escolas particulares de música era comum encontrar uma certa ênfase no estudo do jazz e do fusion, bem como na mpb mais tradicional; por sua vez, muitos contrabaixistas vêem no funk, no soul norte-americanos e no reggae, gêneros musicais em que o baixo tem função muito destacada e este era o caso de meu professor no Rio de Janeiro, o baixista Aurélio Dias; por outro lado, no meio acadêmico propriamente dito, só era possível estudar o contrabaixo acústico, e dentro do universo da música erudita de origem ou influência européia.

Apesar da diversidade em meu aprendizado e em minha vida profissional posterior, sempre alimentei a idéia de que, como músico brasileiro, eu deveria adotar uma posição definida politicamente: tocar música brasileira. Isto me levou a montar, ainda na faculdade, um grupo para tocar choro. Este grupo deveria satisfazer meus anseios de juntar elementos dos vários gêneros musicais de que tinha algum conhecimento numa forma de expressão reconhecível como tipicamente brasileira, instrumental, refinada e com reflexos tradicionais. O choro me parecia então um correlato nacional do jazz, com características de erudição e um foco no instrumentista. Além disso, um forte apelo popular (pela própria vinculação a um caráter nacional), e a vantagem de ser acessível (o choro sempre foi a música que meus pais escutavam em casa e, também, aquela em que ficava mais fácil travar contato pessoal com músicos muito experientes). O choro sempre foi para mim, portanto, uma escolha definida a partir de articulações sociais específicas, mesmo que eu só fosse capaz de submeter esta

escolha a uma análise mais bem aparelhada teoricamente num período bastante posterior, já na pós-graduação.

Dizer que estudei contrabaixo acústico academicamente no início da década de noventa significa que tive uma formação técnica baseada na tradição da música erudita européia e que todo aprendizado de musica popular fora realizado fora da universidade. Embora as universidades tenham, de lá pra cá, depositado cada vez maior ênfase na música popular, no caso do contrabaixo e do estado do Rio de Janeiro, pelo menos, este viés erudito ainda hoje é uma realidade.

Mais uma vez, a escolha do choro como âmbito para minha pesquisa de pós-graduação, revela uma preocupação com a articulação com a sociedade.As práticas do choro se assemelham a certas práticas da música erudita – o preciosismo, a ênfase no discurso musical, a ênfase no virtuosismo técnico, o caráter de tradição, etc. Neste sentido, o choro se presta bem a um movimento de expansão dos corpos acadêmicos de música, voltados predominantemente para a música erudita, em direção à música popular[2]. O estudo do choro, contudo, apresenta especificidades em relação ao estudo da música erudita. Se por um lado sua origem está ligada a fenômenos de assimilação da música da burguesia européia (que por sua vez contava com seus próprios meios de assimilar a música culta da aristocracia), por outro, pelo fato de ser uma manifestação da cultura popular brasileira, plasmada naquilo que Middleton considera um segundo momento de "mudança situacional radical" (MIDDLETON, 1990, p.12), o surgimento de fenômenos culturais de massa, o choro possui paradigmas discursivos próprios: sua rítmica, orgulho nacional surgido da cooptação do elemento africano, sua organização harmônico-melódica, resultante de uma complexa amálgama entre elementos já presentes na cultura nacional, elementos das formas burguesas européias e elementos de uma cultura mundial que começava a se configurar transnacional, com hegemonia da cultura norte-americana (jazz e do Tin Pan Alley). Além disso o choro possui uma característica que a música erudita européia, num processo gradativo, deixara de lado: a flexibilidade do enunciado, chamada genericamente de improvisação.

O estudo desta flexibilidade poética requer o uso de ferramentas metodológicas específicas, que dêem conta dos processos de variação encontrados em formas musicais onde

[2] É interessante notar como o gênero parece possuir uma vocação para a intermediação cultural. Da mesma maneira como hoje o choro pode se mostrar útil nas escolas de música como ponte entre os fazeres ditos eruditos e aqueles chamados populares, o choro também é reputado como tendo sido, no passado, usado como mediador entre a sociedade branca e a sociedade negra, no Rio de Janeiro do séc. XIX, quando era executado nas salas de visita das casas da praça onze (Cf. MOURA, 1983; VIANNA, 1995; SANDRONI, 2001).

a intenção do compositor não é imperativa, formas onde imperativos são os paradigmas genéricos e estilísticos de uso comum, caso de boa parte da música popular.

A busca destas ferramentas acabou por me levar de encontro à semiologia, esta confusa especialidade do saber que insiste em se preocupar com os fenômenos da significação. Através de certos conceitos semiológicos, fui capaz de elaborar um discurso pertinente à prática musical de choro. Estou convencido de que a semiologia é uma especialidade que abre a porta para transitar entre o aspecto textual e poético da obra de arte e suas articulações no todo complexo dos fenômenos culturais.

II

Minha dissertação foi uma introdução ao estudo das maneiras como se deve realizar uma linha de baixo segundo os modelos e padrões canônicos do choro. Para isto me baseei em minha própria prática musical, em entrevistas, em bibliografia sobre o assunto e em gravações consideradas importantes no contexto do gênero.

A linha de baixo costuma ser referida como aquela que dá sustentação a toda a estrutura discursiva da obra. De fato, é assim que os contrabaixistas a concebem e é assim que os outros músicos esperam que ela seja realizada. Dar sustentação, neste caso, significa marcar os padrões rítmicos típicos do gênero e realizar as tônicas ou inversões de baixo dos acordes que caracterizam a progressão harmônica da obra.

Não obstante, para além deste aspecto em que a articulação do discurso musical impõe ao contrabaixista modelos de execução estilisticamente pertinentes, podemos identificar instâncias de realização que extrapolam o âmbito da prescrição e da obrigação. São as chamadas "bossas", dispositivos especiais, reputados como aqueles que dão o *balanço*, o *suingue* e o "molho" da linha. Para enfocar este aspecto, trabalhei com o conceito de *modalidades discursivas*, segundo as teorias de Álgirdas Greimas (1979), da maneira como tal conceito foi aplicado por Eero Tarasti (1984) em análises semio-musicológicas.

As modalidades são instâncias muito gerais, presentes nas linguagens[3] e determinantes de cargas significantes muito importantes na construção do sentido do discurso. Na linguagem verbal, por exemplo, o enunciado "vai chover" pode assumir cargas modais distintas, caso seja pronunciado de maneira interrogativa, afirmativa, com um certo pesar ou temor, etc. Identifiquei o tal molho do discurso musical com a modalidade greimasiana /querer/, por acreditar que tal aspecto configuraria uma instância volitiva do intérprete;

[3] Uso o termo na falta de outro melhor. No contexto deste trabalho, *linguagem* se refere tanto à comunicação verbal como não verbal.

identifiquei também as instâncias prescritivas à modalidade /dever/, e trabalhei com a dicotomia /querer/ *versus* /dever/. Assim pude elaborar um discurso que introduzisse o problema da produção da linha instrumental, de maneira a levar em conta as normas estilísticas e genéricas que permeiam tal produção e as variações, impostas pelos intérpretes, a que estes enunciados estão sujeitos durante o desempenho musical.

Meu trabalho final contou com um anexo de três entrevistas feitas com contrabaixistas ligados ao choro: Dalton Vogeler, o mais antigo, que pertencera ao conjunto de Valdir Azevedo; Carlos Silva e Souza, o Caçula, que tocou no regional de Arlindo Rodrigues e na Rádio Tupi; e Orondino da Silva Filho, Dininho, filho de Dino Sete cordas e baixista que toca com Paulinho da Viola. Meus objetivos, com as entrevistas, eram: a) comprovar a presença do contrabaixo na prática do choro, uma vez que muitos estudiosos e especialistas no gênero não fazem menção a ela; b) levantar e confirmar o máximo de dados sobre contrabaixistas envolvidos com o choro: com quem tocavam, como tocavam, seus nomes, se ainda viviam, etc; c) validar ou não meu próprio discurso sobre música como contrabaixista de choro, por comparação ao discurso deles, determinando pontos em comum e pontos divergentes; d) averiguar as estratégias de desempenho musical utilizadas por eles.

A primeira conclusão tirada das entrevistas foi a de que a presença histórica do contrabaixo no choro é mais comum do que se costuma supor. Cito os depoimentos de Dalton Vogeler:

> A maioria dos contrabaixistas de choro eram muito antigos, gente de uma época anterior aos anos cinqüenta, do tempo da música de salão, onde o contrabaixo era obrigatório. Do tempo de Nazareth, Chiquinha Gonzaga, meu tio Henrique Vogeler, onde tinha que ter um contrabaixo que tocasse[4].

E também Caçula:

> Olha, em todas as gravações tinha contrabaixo. Podia não ter no conjunto, mas na hora de gravar ia um contrabaixista fazer. O Bill, o Taranto, Tião Marinho, Luís Marinho, Dalton Vogeler. O Arlindo [Rodrigues] é que gostava de contrabaixo fixo no regional[5]

Em face de declarações como estas, depreendem-se duas coisas. Por um lado, eu podia reivindicar, para a prática de tocar contrabaixo no choro, uma certa tradição histórica. O uso do contrabaixo em conjuntos de choro não é, como costuma classificá-lo o senso comum, uma inovação. Por outro lado, a constatação da presença do contrabaixo tocando regularmente

[4] Comunicação pessoal ao autor.
[5] Idem.

nos conjuntos ligados ao gênero em seus primórdios e já no período das gravações elétricas, aponta para uma complexidade maior do choro enquanto fenômeno histórico. Não seria demais afirmar, por exemplo, que os especialistas na história do choro incorrem em erro ao afirmar que os chorões antigos eram amadores e que a formação instrumental primordial do choro foram os regionais de flautas, cavaquinhos e violões. Estes especialistas se baseiam, por exemplo, nas descrições encontradas no livro *O Choro: Reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves Pinto (Pinto, 1936), este sim um músico amador que talvez não tivesse acesso ao choro como era praticado em outros círculos da sociedade em que vivia. Os depoimentos dos dois sujeitos entrevistados não constituem evidência suficiente (seria preciso buscar uma maior quantidade de dados, o que foi apenas parcialmente feito em meu trabalho) mas apontam para a necessidade de realizar pesquisas mais bem fundamentadas.

Outro ponto interessante revelado pelas entrevistas diz respeito à formação dos entrevistados. Como foi mencionado no começo, minha formação musical foi marcada por um relativo ecletismo. Este fato sempre me impediu de considerar-me um autêntico chorão, embora meu grupo (*Rabo de Lagartixa*) seja considerado um importante representante das novas gerações do choro na cena carioca. Ora, a formação musical dos entrevistados também não era menos variada. Dalton estudou contrabaixo para tocar música sinfônica e revelou que estudava música popular tocando com gravações. Caçula, numa escola de música da Tijuca, foi colega do cantor Roberto Carlos (o maior expoente do movimento Jovem Guarda, considerado digressivo em relação à tradição musical "autenticamente" brasileira). Dininho, apesar da proximidade familiar daquilo que muitas vezes é visto como o cerne da produção de mpb da década de quarenta em diante (seu pai gravava com todos os maiores nomes do samba da época), afirmou que seu interesse em fazer música foi despertado pelo surgimento dos *Beatles*, e de similares nacionais como *Renato e seus Blue Caps*. Sendo assim, só podemos reforçar a idéia de que os processos produtivos das formas de arte são de fato bastante complexos e dinâmicos, encerrando contradições notáveis e pondo a perder qualquer tentativa de basear critérios classificatórios em conceitos como *autenticidade* ou critérios subjetivos e sempre interessados de avaliação da qualidade musical.

III

Após a conclusão do mestrado, aprovei junto ao departamento de educação musical da UNIRIO um projeto de curso de extensão voltado para o ensino do contrabaixo através de seu uso em práticas musicais populares, em especial as brasileiras. O objetivo do curso seria

desenvolver, ao longo do semestre e de acordo com os interesses e demandas de cada aluno, projetos de trabalhos sobre gêneros, estilos, técnicas e problemas específicos do instrumento. O curso conta com sete alunos e está em seu segundo semestre. Embora seja cedo para apontar conclusões geradas por esta experiência, podemos sugerir alguns aportes para a educação musical de caráter profissionalizante baseada na música popular.

O primeiro aporte diz respeito à caracterização estilística e genérica[6]. A imensa maioria dos trabalhos didáticos voltados para a prática musical popular apresenta modelos e padrões de realização para cada estilo ou gênero. Este procedimento, ainda que válido, nos parece insuficiente e preferimos adotar um método baseado na transcrição e identificação de estruturas paradigmáticas. Desta maneira, o trabalho consiste, primeiramente em identificar gravações de obras que sejam pertinentes dentro de critérios de credibilidade, prestígio, relevo e influência: quer pela importância atribuída pelo senso comum ou por especialistas, quer pelo alcance e popularidade destas gravações, ou ainda por aspectos de competência ou domínio da linguagem identificados nos intérpretes. Assim, ao estudar o gênero choro, poderíamos começar pelas gravações de Jacob do Bandolim ou Pixinguinha; ao estudar o gênero Reggae, por sua vez, pelas gravações de Bob Marley, e assim por diante. As estruturas paradigmáticas de gênero encontradas em métodos de práticas instrumentais podem também ser usadas. Deve-se estar atento, contudo, a uma certa tendência reducionista encontrada neste tipo de obra. Em minha dissertação, por exemplo, demonstrei que a célula rítmica considerada padrão em acompanhamentos de contrabaixo para o samba é, na verdade, uma simplificação que compromete seu uso dentro de certos contextos mais tradicionais de desempenho.

O prosseguimento do trabalho seria de transcrição e análise, com o intuito de identificar usos e procedimentos recorrentes. É importante ressaltar que, para que tal trabalho seja possível em sala de aula, é imprescindível o uso de aparelhagem de som. Sem este suporte, o estudo e a análise das gravações fica irremediavelmente comprometido. Após transcrever e analisar as gravações, o próximo passo consistiria em treinar a capacidade de elaborar enunciados baseados nas estruturas encontradas, visando por em prática o conhecimento adquirido.

---

[6] Para caracterizar gênero e estilo, sem contudo nos estendermos demasiadamente, digamos que estas são categorias, classes ou tipos definidos por convenções contingenciais (e como tal sujeitas a mudanças) codificadas a partir de repetições de paradigmas no passado e que também induzem as formas das manifestações futuras, sendo portanto sancionadas pela prática. Para caracterizar a diferença entre os dois termos, no âmbito deste artigo, digamos que os gêneros são, por um lado mais abrangentes que os estilos, e que, por outro, possuem contornos mais claramente definidos, como a existência de repertórios canônicos e padrões de organização estabelecidos. Poderíamos falar assim, no choro como um gênero e na maneira de tocar de um intérprete ou de vários intérpretes de um período histórico ou lugar, como um estilo.

O segundo aporte se refere ao estudo das estratégias de desempenho. Boa parte da produção de música popular se dá a partir de princípios de enunciação que permitem ao intérprete um tratamento bastante elástico do enunciado. O estudo de procedimentos de variação e improvisação faz-se, portanto, necessário. Tais procedimentos, contudo, estão relacionados a estruturas cognitivas profundas adquiridas através de processos de maturação e enculturação do indivíduo na sociedade, os quais muitas vezes acontecem de maneira sub-reptícia. Neste sentido, é preciso lançar mão de metodologias que deem conta de processos de ensino e aprendizagem típicos da educação informal, dentro das grades do conhecimento acadêmico. Diferentemente do que acontece no aprendizado de música erudita, na tradição da música popular a execução não pode partir de um texto estabelecido definitivamente e o executante deve aprimorar sua capacidade de *enunciação variada* das obras. Em comparação, na tradição popular o limite entre as atribuições do intérprete e do compositor mostra-se muito menos claro que na tradição erudita. O músico popular precisa de uma formação que atenda suas demandas de executante/criador. A elaboração de variações esta condicionada por códigos específicos dos diversos gêneros. No caso das levadas de baixo, por exemplo, é moeda corrente relacioná-las aos padrões de condução do bumbo da bateria, com ênfase em paradigmas de precisão da enunciação e recorrência. O estudo das variações das linhas de baixo, portanto, requer um trabalho que deveria ser realizado através da prática de conjunto, ou com suporte de bateria eletrônica ou pré-gravada.

Finalizando, gostaria de enfatizar a importância do uso do choro como ferramenta para uma efetiva implantação de currículos instrumentais voltados para a música popular dentro das universidades, pelas razões citadas anteriormente. Apesar de ser um gênero antigo e, digamos assim, domesticado, o choro é uma prática viva que atua num espaço quase marginal da industria cultural. Além disso, sua influência sobre gêneros como o samba e sobre a poética musical brasileira em geral é um fato digno de nota. Sublinharei também a importância da semiologia como ferramenta metodológica, dada sua capacidade de permitir análises do discurso musical de maneira a levar em conta as estruturas comportamentais mais abrangentes do fazer humano. Além das teorias de Tarasti, cito como importantes os trabalhos de Jean Jacques Nattiez (Nattiez, 1990) e os de Philip Tagg (Tagg, 2003-04), este último com importantes contribuições para o estudo da música popular e vários textos disponíveis em seu sítio pessoal na Internet.

Referências bibliográficas

GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. *Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever. D*issertação (Mestrado em Música) – PPGM-UNIRIO, Rio de Janeiro. 2003.

GREIMAS, A. J. & COURTES, Joseph. *Sémiothique*: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris : Hachette, 1979.

KRIMS, Adam. What does it mean to analyse popular music?. *Music Analysis*, Oxford, 22/i-ii, p. 181-209, 2003.

MERRIAM, Alan P. *The anthropology of music*. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. *Studying popular music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

NATTIEZ , Jean Jacques. *Music and discourse*: toward a semiology of music. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1990.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. Edição fac-similar do original de 1936.

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

TAGG, Philip. *Philip Tagg home page.* Disponível em: http://www.mediamusicstudies.net/tagg/ptbib.html . Acessada ao longo do ano de 2004.

TARASTI, Eero. *A theory of musical semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

VIANNA, Hermano**.** *O Mistério do Samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor / Editora Ufrj, 1995.

PREGÕES: UMA REFLEXÃO SOBRE O TEMA NA ETNOMUSICOLOGIA

Christiane Reis Dias Villela Assano
assano@globo.com

Resumo: O objetivo deste trabalho é refletir sobre o resultado de um levantamento bibliográfico inicial realizado sobre uma prática musical que habita o espaço urbano: os pregões. Trata-se de uma prática muito antiga, em que um vendedor apregoa seus produtos ou oferece seus serviços por meio de um "anúncio sonoro", provocando reações nos passantes que, muitas vezes, são seduzidos pela melodia do pregão ou mesmo por sua letra irônica ou cômica, ou ainda, parecem ignorá-lo, embora os ouvidos não possuam "pálpebras" (Schafer, 1991). Amados por uns, que se inspiravam nestas sonoridades, como o escultor inglês Nollekens, odiados por outros, por interromperem seu trabalho, como o inventor da calculadora (Scholes, 1991), os pregões vêm sobrevivendo "da boca ao ouvido", como diria o medievalista Paul Zumthor (1993). Entretanto, embora sejam parte importante da "paisagem sonora" há muito (Schafer, 2001), enriquecendo o cotidiano de homens e mulheres da cidade, o tema apresenta-se ainda pouco estudado do ponto de vista musical. Esta rareza se torna evidente ao encontrarmos referências a letras de pregões em registros de cronistas do século XX, como, por exemplo, Luiz Edmundo (1938), sem referências à parte musical. Assim sendo, a partir dos trabalhos de Tinhorão, Mário de Andrade e de outros autores, este trabalho pretende refletir sobre o levantamento realizado, questionando as razões do "esquecimento" de tema tão importante na bibliografia musicológica.

Introdução

Habitam os centros urbanos músicas das mais variadas origens: anúncios sonoros de diversas mercadorias, músicas provenientes das lojas de discos e dos CD's piratas de camelôs, músicas que atravessam as janelas dos automóveis pela grande intensidade que apresentam, *jingles* oriundos de propagandas eleitorais que insistem em invadir os ouvidos doshabitantes durante as campanhas, resquícios do alto volume do *walkmen* de trabalhadores que dividem o espaço apertado dos transportes coletivos, enfim, músicas urbanas que se cruzam e se sobrepõem. Desta imensa "sinfonia" urbana, interesso-me especialmente pelos pregões, um tipo de música que sobrevive na oralidade e que se caracteriza por ter como objetivo maior, a sedução do consumidor por meio de sua musicalidade, a fim de que ele venha a comprar - ou vender - o produto anunciado. Assim sendo, a voz, o corpo ou ainda o próprio objeto a ser anunciado funcionam como fontes sonoras e a rima, o ritmo e a musicalidade das palavras

transformam-se em elementos fundamentais para a composição que toma forma no momento de sua performance.[1]

Recentemente, em levantamento bibliográfico inicial sobre o tema, pude constatar que, embora tenham papel importante na constituição da "paisagem sonora" citadina (SCHAFER, 1996), os pregões permanecem ainda pouco estudados do ponto de vista musicológico e etnomusicológico. Relatos sobre sua escuta podem ser encontrados em registros de alguns poucos cronistas e poetas, como pude constatar. São justamente as razões deste esquecimento que precisam ser problematizadas, visto que, por detrás desta constatação, subjazem conceitos e preconceitos que precisam ser melhor analisados. É este "esquecimento" que este trabalho pretende abordar.

Sobre pregões

Pregões ou *street cries*, como se referem ao termo os dicionários musicais em língua inglesa, é um verbete bastante raro nas obras de referência. Dentre os dicionários musicais consultados, o *The Oxford Companion to Music* parece mostrar maior preocupação com a música que soa nas ruas das cidades, incluindo-se aí os pregões. Neste verbete, uma polêmica é de início levantada: seu autor afirma que o dicionário acima mencionado é, provavelmente, um dos primeiros a tratar o tema e ressalta o quanto se tem perdido nas pesquisas ao excluírem de seus trabalhos temas importantes como as músicas que soam nas ruas. Esta afirmação foi confirmada em minha pesquisa: poucos dicionários apresentam um estudo detalhado sobre o tema.

A importância do estudo das músicas das ruas se justifica pela razão de não limitar-se a vida musical apenas às salas de concerto, à igreja ou aos teatros. Assim sendo, parte importante da vida musical da população européia (e por que não acrescentarmos, brasileira?), existiu nas ruas das quais faziam parte pessoas de várias classes, de mundos sociais diferenciados, das mais diversas origens, como afirma o verbete. O conceito de música das ruas apresentado no verbete compreende todas as músicas que soam neste espaço: refere-se tanto a grupos de músicos de rua quanto ao que é denominado *cries of the hawker*, melhor

[1] Performance é aqui entendida a partir da concepção de Paul Zumthor, que a entende como sendo "uma ação em curso mas que jamais será dada por acabada […] [referindo-se] menos a uma completude do que a um desejo de realização […]". Para o autor, "a forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda" (ZUMTHOR, 2000, p.38-39).

dizendo, pregões. Neste contexto, os gritos dos vendedores são considerados como música da rua, classificados como um ramo da música folclórica e, embora seja considerado tema interessante e importante, e apesar de inspirar muitos artistas renomados[2], tem sido pouco investigado.

Nas bocas dos vendedores que circulam nas ruas da cidade está a origem dos pregões - um mercado informal, marcado pela oralidade, em que vendedores, compradores, enfim, trabalhadores oferecem seus serviços nas ruas, "gritam" para anunciar a mercadoria ou o serviço. Esses gritos vão se tornando habituais e vão também se tornando conhecidos pelos habitantes da cidade que podem mesmo reconhecê-los sem ao menos compreender sua letra. É no ritmo das palavras, é na sua musicalidade, que as características musicais vão tomando forma.

Amado por uns, odiados por outros, assim sobrevivem os pregões.

O biógrafo do escultor inglês Nollekens (1737-1823), John Thomas Smith, afirma que o escultor era embalado pelos pregões durante seu trabalho e adorava imitar os vendedores enquanto estes passavam na rua (SCHOLES, 1991). Já o inventor da calculadora, Professor Babbage, que odiava os pregões e os músicos de rua, afirmava que uma grande parte de seu trabalho era perdida pelas constantes interrupções e aborrecimentos que estes músicos causavam. Ele registra 165 interrupções ao seu trabalho durante um período de 90 dias e envia a listagem ao cervejeiro Mr. Michael T. Bass, responsável pela campanha contra os músicos de rua em Londres, em 1864. Michael Bass era também membro do Parlamento Inglês e consegue muitas assinaturas de intelectuais para respaldar sua solicitação ao Parlamento, a fim de proibir a música nas ruas.[3]

A gravura de William Hogarth (1697-1764) intitulada *Enraged Musician* (citada em SCHAFER, 2001), de 1741, parece ilustrar bem o grande incômodo causado pelos músicos de rua. Nela encontramos um homem enfurecido que tapa seus ouvidos a fim de fugir dos gritos e dos músicos de rua.

[2] São citados, no verbete, os seguintes músicos: Jannequin (autor de "Les Cris de Paris"- século XVI); Clapisson (autor da ópera "la Fanchonnete" –1856); Charpentier (usa pregões numa cena de Louise –1900); Thomas Ravenscroft (autor de Pammelia (1609) e Melismata(1611)); Thomas Weelkes; Orlando Gibbons; Richard Deering e Handel (Xerxes, 1738).

[3] Responsável pela publicação *Street Music in Metropolis.*



Schafer informa que as vozes ocupavam um lugar importante no *soundscape*[4] urbano da época que precedeu a Revolução Industrial.

> […] as ruas de todas as principais cidades da Europa raramente eram silenciosas naqueles dias, pois havia constantes vozes dos vendedores ambulantes, músicos de rua e mendigos (...)Na verdade, cada ambulante tinha um grito cheio de incontáveis artifícios. Mais que a palavra, o motivo musical e a inflexão da voz, no comércio, eram passados de pai para filho e sugeriam, a quarteirões de distância, a profissão do cantor. Nos tempos em que as lojas se moviam sobre rodas, os anúncios eram constituídos por exibições vocais. Os gritos de rua atraíram a atenção dos compositores e foram incorporados a numerosas composições vocais.(SCHAFER, 2001, p.100-101)

Músicos de rua e apregoadores de mercadorias das mais diversas origens tomavam lugar de protagonistas da cena urbana à época de Hogarth, numa cidade ainda distante das mudanças profundas promovidas pela Revolução Industrial, anunciando as origens destes habitantes diários que instigam e levam os passantes a parar pelos ouvidos, pelo som, pelo gesto, pelo grito.

No Brasil, encontramos alguns registros sobre a existência destas vozes urbanas por meio dos ouvidos e das lentes de cronistas, como, por exemplo, Luiz Edmundo. Em *O Rio de*

[4] *Soudscape* é um termo cunhado pelo compositor Murray Schafer e se refere a todo entorno acústico. Tem origem no termo *landscape* e é traduzido para o português como "paisagem sonora". Estes termos serão utilizados neste trabalho baseados na acepção de Schafer (1996).

Janeiro do meu tempo, Luiz Edmundo (1938) narra o cotidiano de um Rio de Janeiro muito distante do ideal do prefeito Pereira Passos, que desejava construir, no início do século XX, uma "Europa possível" (VELLOSO, 1988). Enquanto muitos escritores se preocupavam com os bailes e as óperas das classes privilegiadas, Luiz Edmundo elege como foco o jogo do bicho, os bondes, os contrastes entre os *coupé* e os "carros de praça" e os vendedores ambulantes das ruas (representados também por desenhos). Luiz Edmundo traz os "hystericos pregões" cantados por estes vendedores, descrevendo detalhadamente os tipos humanos que pela rua circulavam e também os sotaques dos vendedores estrangeiros, que, ao pronunciarem nossa língua, musicavam as palavras de forma diferente. Dentre os inúmeros exemplos, destaco os pregões do "portuguez vendedor de perús", do vendedor de abacaxi, do italiano do peixe, da turca ou turco "vendedores de phosphoros" e da "negra da cangica", pois, mesmo sem exibir a partitura musical de tais pregões, Luiz Edmundo consegue mostrar a musicalidade das palavras desses vendedores:

> Olha ôôô prú uuu da roda vô ôôô a!
> Olha ô ô ô avacaxi ôôô!...
> Pixe camaró... Ulha a sardenha!
> Fofo barato, fofo, fofo!
> Cangiquinha... Yayá, bem quente!
> (LUIZ EDMUNDO, *op. cit.,* p. 61-63)

São esses ambulantes, vendedores dos mais diversos produtos, que revelam o modo de vida da população carioca e o que ela consumia na época. Portanto, ao trazer os pregões, Luiz Edmundo traz também uma rica análise dos aspectos sociais, econômicos e culturais da população carioca no início do século XX.

Ao se referir aos vendedores das portas dos teatros, Luiz Edmundo mostra que o vendedor pode atrair a freguesia, muitas vezes, enganado-a, vendendo um produto inferior ao prometido, comoé o caso do vendedor de empadas: "As empedinhas spiciaes cum quêmerão e as azaitonas! Stam queimando! Não tendo o quêmerão nam pagam nada!" (LUIZ EDMUNDO, *op. cit.*, p.62-63). Segundo o autor, não há nem cheiro de camarão...

Há também outros tipos de pregões registrados pelo cronista, como os que são enunciados pelos ambulantes por meio de instrumentos musicais ou "carreta-realejos" para venderem seus produtos.

Ao registrar os pregões de sua época, Luiz Edmundo permite que o leitor de hoje possa imaginar o mapa sonoro das ruas do Rio de Janeiro da *Belle Époque.*

Nas memórias do poeta Álvaro Moreyra (1965), os pregões também revelam a sua riqueza. Nas ruas cariocas descritas por Moreyra, não faltam os pregões do "duceiro", da "bananada", do "minduim" e da cocada. Ao revelar o que era cantado nas ruas, Moreyra ajuda-nos a perceber o modo de viver daquele tempo. Embora Moreyra e Luiz Edmundo mencionem a letra dos pregões, nada se encontra sobre a parte musical. Somente o trabalho de Mário de Andrade, no *Ensaio sobre a Música Brasileira*, registra pregões sob forma de partitura musical. Um destes sete pregões – o do sorvete-, aparece com letra muito mencionada no trabalho de Tinhorão, que, no livro *Música Popular: os sons que vêm das ruas*, dedica um capítulo aos pregões.

Tinhorão afirma que, possivelmente, o primeiro produto apregoado foi o sorvete :

> na então corte imperial do Rio de Janeiro, o mais antigo e mais persistente dos pregões terá sido, ao que tudo indica, o famoso grito 'sorvete iaiá', com que negros e negras conclamavam as cariocas a experimentar a novidade surgida em 1834, após o desembarque de 160 toneladas de gelo trazido dos Estados Unidos pelo navio *Madagascar*. Iniciado com o grito puro e simples de 'sorvete iaiá', esse antigo pregão começaria a ser musicalmente ampliado com a enumeração das variedades em que era oferecido:
> Sorvete iaiá
> É de pitanga
> É de cajá.
> E é de abacaxi!…(TINHORÃO, 1976, p.50)

Assim como os dicionários de música citam compositores que se apropriaram dos pregões, incorporando-os às suas composições, Tinhorão toma como base o pregão "sorvete, iaiá", mostrando sua apropriação pelo teatro musicado, bem como por cantores e poetas que o gravaram em discos. Impressiona-se com a "vitalidade" do pregão, que permanence vivo por várias décadas. Além do pregão do sorvete, Tinhorão cita também pregões famosos como o"Rato! Rato! Rato!", surgido da compra de ratos estimulada pela Saúde Pública para conter a peste bubônica durante o governo Rodrigues Alves e inserido, mais tarde, numa polca que se tornou um sucesso no Carnaval de 1904 (TINHORÃO, 1976).

Tinhorão menciona a escassez de estudos sobre o tema, sobre a qual já discorri, e ressalta que, as raras informações sobre o tema não são encontradas em livros de música ou folclore, "mas na prosa sempre descomprometida de cronistas" (1976, p.50).

Sobre a origem e a definição dos pregões, assinala:

> criação sonora de profissionais livres– vendedores e compradores dos mais variados objetos, doceiros, baleiros, sorveteiros, ou pequenos artesãos, como amoladores, consertadores de guarda-chuvas e panelas, etc.- o pregão pode ser apontado como uma das formas mais antigas de publicidade do tipo *jingle*, considerada a origem mesma dessa palavra inglesa, que inclui, entre

> seus significados, o da 'repetição de palavras de som igual ou semelhante, especialmente para chamar a atenção'. Muitas vezes representado apenas pela entoação das sílabas de uma única palavra, de forma sonora, compassada e bem escandida – como o famoso grito dos portugueses compradores de garrafas vazias do Rio de Janeiro: 'ga…rrra…fei…ro-o-o-o…'- o pregão revela uma tendência inapelável para transformar-se em música, uma vez que o apregoador, ao ir descobrindo aos poucos as amplas possibilidades da modulação da sua voz, acaba invariavelmente cantando em bom sentido os nomes dos artigos que tem para vender ou que deseja comprar (TINHORÃO, 1976, p.49)

Conforme as anotações de Mário de Andrade, Luiz Edmundo, Álvaro Moreyra e Tinhorão, os pregões eram cantados sobretudo por vendedores, fossem eles de frutas, de peixes, de aves, de vassouras, de cocadas, entre outros produtos. Todavia, é interessante observar que nos registros encontrados, há pregões utilizados para compra, fosse ela de roupas velhas, de sapatos velhos ou de "qualquer bejeto usado" (MOREYRA, *op. cit.,* p.201); fosse ela de metais ou ratos, como mencionei anteriormente.

Finalmente, durante o trabalho de revisão bibliográfica, apenas uma dissertação que tratava especificamente dos pregões foi encontrada. Trata-se da dissertação de mestrado na área de etnomusicologia intitulada *Pregões: os sons dos mercadores,* cujo o autor, José Álvaro Queiroz (2001), aborda pregões que habitam o bairro da Barra, na cidade de Salvador e mostra uma "paisagem sonora" bastante diferenciada e aparentemente não tão ruidosa quanto o campo que escolhi para realizar minha pesquisa – o centro da cidade de Niterói-RJ. Queiroz transcreve e analisa pregões coletados dentro de um contexto específico, evidenciando problemas bastante diferentes dos que tenho constatado em minha pesquisa de campo.

De todos os trabalhos mencionados, apenas a dissertação de mestrado supracitada e o trabalho de Mário de Andrade abordam o tema pregões a partir do ponto de vista musicológico e etnomusicológico. Por esta razão, cabe questionar as razões para o "esquecimento" de um tema tão presente no cotidiano das pessoas (como a gravura de Hogarth evidencia), nas pesquisas musicais.

Pregões: música ou grito?

Há que se esticar os parâmetros de análise musical para investigar a cidade e os pregões que a habitam. Como afirma Nattiez (1984), os conceitos de música, ruído, não-música, silêncio, são definidos pela cultura. Assim sendo, dentro de uma mesma cultura, concepções diferentes podem ser encontradas, pois que elas dependem sempre de uma

"orientação estética" e de uma "escolha ideológica" por parte do ouvinte. Desta forma, entre músicos e pesquisadores de um mesmo contexto cultural, raramente pode-se encontrar consenso quanto a estas classificações.

As questões expostas por Nattiez podem fornecer pistas para compreendermos a rareza das discussões sobre os pregões: para alguns o pregão pode ser considerado música, e, por esta razão, podem ser incorporados por compositores como elementos de suas obras [5]; para outros, os pregões não passam de gritos lançados aos passantes. Esta última categoria – gritos – parece se sobrepor a outras classificações, já que as "orientações estéticas" e as "escolhas ideológicas" no campo musical têm privilegiado e considerado como música determinadas formas pertencentes a épocas e contextos específicos, ficando os pregões oscilando em diferentes classificações. Pode-se então entender a rareza das discussões sobre o tema, às vezes considerado música, às vezes considerado grito, sempre resistindo a rótulos e quase sempre ausente nas pesquisas.

O "esquecimento" de um tema que habita tão vivamente o cotidiano de homens e mulheres há tantos séculos, coloca uma importante questão: Por que uma escuta tão descuidada para com temas que provém da oralidade? Por que a recusa a escrever e registrar estas práticas musicais?

Talvez o medievalista Paul Zumthor auxilie nesta reflexão, ao afirmar que muitos "intelectuais formados à européia, escravizados pelas técnicas escriturais e pela ideologia que elas secretam, acabaram renegando e ocultando a importância do que se transmite da boca ao ouvido" (ZUMTHOR, 1993, p. 8). Teria sido este o motivo da ausência do tema na literatura musicológica? Seriam os pregões efetivamente reconhecidos como prática musical importante pelos musicólogos? E mais: seriam eles reconhecidos como prática musical importante pelos etnomusicólogos e estudiosos da música popular?

Uma possível resposta a estas questões é apontada no verbete encontrado no *The Oxford Companion to Music* (1991): estudamos as músicas que circulam em espaços privilegiados, em instituições reconhecidas como importantes e nos esquecemos das músicas que soam nas ruas. Há, claramente, por detrás destas escolhas, uma questão de poder e de valorização de determinado tipo de música em detrimento de outros, como, por exemplo, as músicas que soam na cidade. Portanto, não é redundante afirmar: há que se esticar os

[5] Todos os dicionários consultados fazem menções ao aproveitamento dos pregões nas músicas de alguns compositores.São citados os seguintes músicos: Jannequin (autor de "Les Cris de Paris"- século XVI); Clapisson (autor da ópera "la Fanchonnete" –1856); Charpentier (usa pregões numa cena de Louise –1900); Thomas Ravenscroft (autor de Pammelia (1609) e Melismata(1611) ; Thomas Weelkes; Orlando Gibbons; Richard Deering e Handel (Xerxes, 1738).

parâmetros de análise do som, há que se alargá-los para que possam se entender à música das ruas, às músicas que vivem "da boca ao ouvido", às manifestações sonoras que envolvem a urbe. Melhor dizendo: os pregões, por habitarem o espaço da oralidade, têm permanecido desvalorizados dentro do campo musical, pois, na lógica ocidental, há formas específicas eleitas como formas de conhecer o mundo, e a oralidade, muitas vezes, é excluída de tal lógica.

Por discordar de uma postura epistemológica que valoriza apenas determinados tipos de práticas musicais em detrimento de outras, não considerando como conhecimento as práticas que não seguem "seus princípios epistemológicos e […] suas regras metodológicas" (SANTOS, 1993)*;* por discordar da lógica ocidental predominante e hegemônica que dicotomiza senso comum e discurso científico, desvalorizando o que se produz no cotidiano de homens e mulheres "ordinários" (CERTEAU, 1996), penso que, ao pesquisar os pregões e considerá-los como prática musical importante, reafirmo a importância da visibilidade e da escuta destas práticas "quase invisíveis e inaudíveis" ao olhos e ouvidos do mundo acadêmico, questionando critérios que têm permeado a escolha de temas importantes a serem investigados na musicologia e na etnomusicologia. Assim sendo,é preciso continuar a investigar as razões do esquecimento desta prática musical tão antiga, que se movia sobre rodas muitas vezes, que inspirava escultores e perturbava intelectuais, e que, finalmente, insistia em "invadir" os registros dos cronistas e viajantes de outras épocas. É preciso continuar a questionar o porquê da valorização e da desvalorização de determinadas práticas musicais em detrimento de outras. Somente desta forma, os pregões e outras músicas desvalorizadas e "esquecidas" poderão contribuir para as investigações etnomusicológicas e musicológicas futuras.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 3 ed. São Paulo: LivrariaMartins Editora, 1972.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1996.

LUIZ EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938. (v.1,2 e 3).

MOREYRA, Álvaro. Pregões musicavam a rua. In: BANDEIRA, M.; ANDRADE, Carlos Drummond de. *Rio de Janeiro em prosa e verso.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1965.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Som/ruído. In: *Enciclopédia Einaudi, vol.3.* Porto: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.

QUEIROZ, José Álvaro Lemos de. *Pregões: os sons dos mercadores*. Dissertação (Mestrado em Música) - Pós-Graduação da Faculdade de Música. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2001.

RANDEL, Don Michael. (Ed.) *The New Harvard Dictionary of Music.* 2 ed. Cambridge: The Belknap Press of Havard University Press, 1986.

SADIE, Stanley. (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* . 6 ed. London: MacMillan Publishing Company, 1980.vol.18.

_____. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SANTOS, Boaventura de S. *Introdução a uma ciência pós-moderna.* Porto: Afrontamento, 1993.

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

_____. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1996.

SCHOLES, Percy A. (Org.). *The Oxford Companion to Music.* 10 ed. Oxford: Oxford University Press, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular:* os sons que vêm das ruas. São Paulo: Edições Tinhorão, 1976.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte: Instituto Nacional do Folclore, 1988.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
_____. *Performance, recepção e leitura.* São Paulo: Educ, 2000.

PROCÉS SÒNIC: O LUGAR DA AUTORIA NA MÚSICA ELETRÔNICA

Nilton Silva dos Santos
nsantos@bighost.com.br

Resumo: O presente artigo tem por objetivo problematizar a noção de autoria e de autor na música popular brasileira, particularmente em sua vertente eletrônica. Destacaremos, neste sentido, a controvérsia em torno da autoria da música "Carolina Carol Bela/Liquid Kitchen (LK)", envolvendo, de um lado, os compositores Jorge Ben e Toquinho e, de outro, a dupla de produtores de música eletrônica, XRS de Oliveira e DJ Marky. No contexto da música eletrônica, o incremento de modernas tecnologias de composição, gravação e reprodução possibilitou uma proliferação de artistas e compositores que vêm ampliando/quebrando os limites da noção de autoria na música brasileira contemporânea.

Todos somos dj's, ou seja, operadores de signos. (Elie During)

Se o dub é o estúdio movido a cannabis, o jungle é o computador movido a cannabis e DMT. (Erik Davis)

Em trabalho anterior (SANTOS, 2002) procurei analisar como a *consciência do problema autoral* (SANDRONI, 2001) emerge no contexto da música popular brasileira, particularmente no samba da cidade do Rio de Janeiro, no início do século passado. Utilizamo-nos da trajetória de Noel Rosa, Kid Morengueira, Francisco Alves, Ismael Silva e Wilson Batista como exemplares desta tomada de consciência, de posição frente ao tema do *ser autor* de uma obra musical. Procuramos demonstrar também de que maneira cantores e compositores do então nascente samba carioca se apropriaram dos meios de comunicação de massa, então emergentes, para veicular suas obras – mesmo que assinadas por outrem.

Contemporaneamente, a especialização dos meios técnicos de gravação e reprodução das músicas, aliada aos modernos programas de computação (que permitem também uma mais rápida circulação de músicas pela internet, por exemplo) fez aumentar, consideravelmente, a discussão sobre autoria na produção musical moderna, pondo em xeque, no limite, a autoridade do autor e da noção de direitos autorais (DURING, 2002). Entretanto, o estatuto da autoria e o lugar do autor permanecem tal qual fantasma a atormentar a consciência dos vivos...

Pensamos que o caso envolvendo a música "LK" (esta é a forma como o selo da gravadora inglesa V Recordings e outros sítios na internet que comercializam o disco, em edição de vinil, apresentam a música "Liquid Kitchen", aqui no Brasil registrada como um

remix de "Carolina Carol Bela", de Toquinho e Jorge Ben) seja emblemático deste estado de coisas e dos dilemas apresentados por esta nova configuração social e seus aparatos técnicos.

II

Marco Antonio Silva, conhecido no meio musical como DJ Marky, é brasileiro, atualmente com 30 anos de idade, mora com a mãe na zona leste da cidade de São Paulo. É especialista em *drum'n'bass*[1], ritmo musical de natureza eletrônica, de origem britânica, que valoriza bateria e baixo. Foi premiado como melhor DJ, em 2001, pela revista inglesa "Knowledge", por seu *brazilian jungle*. Quando começou na profissão de disc-jóquei, falava-se que *drum'n'bass* "era música de periferia, de preto, de pobre".

Xerxes de Oliveira, na certidão de nascimento, tem 28 anos de idade e é reconhecido como importante produtor musical (concorreu ao prêmio da revista "Knowledge" nessa categoria, no ano de 2001) e DJ, também nasceu na periferia de São Paulo. Sua alcunha é XRS.

Em seu novo disco *a.a: 2* (2001), DJ Marky realizou um remix ou remixagem com o DJ Xerxes de Oliveira (XRS), para a música "Carolina Carol Bela", de Jorge Ben – antes de ser Ben Jor – e Toquinho. A canção foi lançada em 1970, no LP *Toquinho*, pela gravadora RGE, antes da discografia do violonista com Vinícius de Moraes. Trata-se de um disco eminentemente instrumental, no qual Jorge Ben canta três composições em parceria com Toquinho: "Que Maravilha" (o grande sucesso do disco), "Zana" e "Carolina Carol Bela"[2]. Marky explica o que fez: "*Sampleei* três segundos de guitarra e fizemos um *loop*. *Sampleamos* também duas frases. Em princípio, não era para ser um remix. Ia se chamar 'Liquid Kitchen'". Em outras palavras, os DJ's gravaram um pedaço e tocaram-no repetidamente.

Sucesso total nas pistas inglesas, o DJ londrino Bryan Gee aconselhou Marky a registrar a música e propôs a prensagem de um disco em vinil. "Quando mandamos pra editora, disseram que não era música nossa, que consideravam um remix do Ben Jor e do Toquinho. A gente abriu as pernas. Tinha duas opções: lançar ou não. Como a música já era

---

[1] Inicialmente, era uma música conhecida pelo nome de *jungle* e apareceu publicamente em 1991, no carnaval de Notting Hill (Inglaterra). Ganhou a denominação de drum'n'bass para desvincular-se de um caráter exclusivo de música negra, de música realizada para um público negro. Em outras palavras, a intenção das gravadoras era ampliar a massa potencial de consumidores do ritmo, embora simultaneamente se vivesse o desenvolvimento de outros sub-gêneros daquela música. Maiores detalhes podem ser encontrados no volume organizado pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona, em parceria com a ACTAR, para a exposição ***Proceso Sónico. Una nueva geografia de los sonidos***, realizada em Barcelona, Espanha, entre 4 de maio e 30 de junho de 2003.

[2] Devo as informações sobre este disco de Toquinho a Paulo Cesar de Araújo, pesquisador de música popular brasileira.

sucesso nas pistas... O som é completamente diferente, foi transformado. Tem acordes no fim que não existiam, nós fizemos. No fim das contas, fiquei contente porque virou hit e as pessoas sabem que a música é ***minha***"[3] [grifo nosso].

Em outra entrevista, para uma revista especializada em "cultura noturna"[4], DJ Marky, ao responder quando viria a ser conhecido como "criador" e não apenas como DJ[5], comenta ser "Liquid Kitchen" seu "material próprio". Na resposta que Marky apresenta ao jornalista, vemos os desdobramentos da controvérsia sobre o caso "LK" e a trajetória de apropriação da música por outros "autores" que têm feito versões da música de Marky e Xerxes circular ainda mais no circuito de produção e consumo da música eletrônica.

Nas palavras de Marco Antonio da Silva, "já tem 'Liquid Kitchen', que continha um sampler de cinco segundos do violão de 'Carolina Carol Bela', de Jorge Ben e Toquinho. Aí, quando a gente foi liberar o sample, disseram que a música não era nossa, que tinha que pagar. A gente ia pagar só a guitarrinha e beleza. Mas a música ficou muito grande lá fora e lançamos com o nome dos 'hôme' mesmo. Depois, encontrei o Jorge Ben no aeroporto e ele disse que gostou para caramba, que inclusive quer que eu use mais músicas dele. Quer dizer, a música era nossa, nós colocamos no *Audio Architecture:2* como uma amostra do disco que vem por aí. Aí eu dei para o Bryan Gee, que dizia: 'Essa vai ser a maior música do drum'm'bass de Londres!'. Mostramos para o Roni Size, e ele disse que nunca escutou uma música melhor. Pedi um remix e ele disse que não tinha condições de fazer uma versão à altura da original. Inclusive há uma versão vocal, com o MC Stamina, que está estourada, tocando na BBC direto, periga entrar na *Billboard*."

O DJ e produtor afirma ser "nossa" (junto com Xerxes Oliveira) a música 'Liquid Kitchen' e não a reconhece como de Toquinho e Jorge Ben. Tratar-se-ia, portanto, de uma nova música. Algo "completamente diferente", "transformado" sem vinculação com a obra 'Carolina Carol Bela', a não ser "um sampler de cinco segundos do violão" desta música.

O processo de circulação e reapropriação da canção não se encerra com o "remix" de Xerxes e Marky. A música aparece também em nova versão, desta vez vocal, pelas mãos de MC Stamina, dando, assim, notoriedade ainda maior aos seus autores nas pistas de drum'n'bass londrinas e nas rádios locais. As referências de Marky ao reconhecimento de seu trabalho por produtores musicais, como Roni Size e Bryan Gee, nomes conhecidos

[3] A entrevista com DJ Marky está no *Jornal do Brasil*, de 27 de dezembro de 2001.
[4] A entrevista está no número 5 da revista DJ World, de fevereiro de 2002.
[5] Anne Petiau observa que a visibilidade dos DJ's os põe como figuras centrais, como criadores que atraem público para festas e eventos e que estes são reconhecidos por seus nomes. Ela cita o caso dos dj's Laurent Garnier e Jeff Mills.

internacionalmente no gênero drum'n'bass, estão patentes na entrevista. No CD *The Sound of Movement* (2003), mixado por Bryan Gee, a música aparece com os seguintes créditos: DJ MARKY & XRS feat. STAMINA MC: LK [M.I.S.T MIX].

Como se pode inferir pelas entrevistas de DJ Marky, a discussão sobre autoria e composição musical continua na ordem do dia. Marky solicita um remix de sua produção com Xerxes ou XRS a Roni Size, que gentilmente recusa o pedido por não se sentir apto a "fazer uma versão à altura da original". Size está se referindo, naturalmente, ao "original" produzido pelos dj's de São Paulo.

Em entrevista realizada em novembro de 2003, na Cidade do Cabo (África do Sul), durante o Red Bull Music Academy, o DJ e produtor inglês Marcus Intalex, proprietário do selo de drum'n'bass Soul:R, afirmou à reporter Claudia Assef, da Folha de São Paulo, que teria feito "a maior besteira quando me recusei a lançar [a música] 'LK' pelo meu selo. É a melhor faixa de drum'n'bass dos últimos cinco anos". Na opinião de Intalex, o Brasil tem uma "das cenas mais empolgantes do mundo" no gênero, especialmente, graças à atuação de Marky, Xerxes (XRS) e Patife, constituindo-se numa "potência mundial".

Ao falar de Marky, a admiração de Intalex fica evidente: "É impressionante como ele conseguiu se impor num mercado tão competitivo quanto o inglês. Quando ele chegou por lá [em 1998], ainda não fazia produções próprias. As músicas são hoje a principal forma de que um DJ dispõe para se destacar. Mas, no caso do Marky, foi mesmo a maneira de tocar, que até hoje me deixa de queixo caído"[6].

O sucesso da música "LK" / "Carolina Carol Bela" mundo afora, entre os anos de 2001 e 2003 pode ser avaliada, portanto, pelos diversos relatos arrolados aqui. Com o lançamento do CD *In Rotation* (2004), da dupla Marky e XRS, abrem-se novas dimensões do trabalho dos dois produtores/DJ's. Se Intalex apontava uma limitação no ofício do DJ na "cena" contemporânea, particularmente em Marky, que não compunha músicas, o "círculo virtuoso" agora se completa e o brasileiro apresenta seu "trabalho autoral". Dito de outra maneira, Marky agora individualiza-se, diferencia-se no mercado, torna-se autor – ao lado do parceiro Xerxes.

De acordo com matéria da Folha de São Paulo[7], o disco reúne, além do "seco e acelerado" drum'n'bass, vocais de Cleveland Watkiss (cantor de soul e jazz), Vikter Duplaix (produtor da cantora Erykah Badu), além dos brasileiros Gilberto Gil e Jorge Ben. Gilberto Gil canta em "Dia de Sol" e tem sua "Realce" sampleada em "Highlights".

---

[6] A entrevista com Marcus Intalex está na *Folha de São Paulo*, de 14 de novembro de 2003.
[7] Caderno Ilustrada, de 12 de março de 2004.

Ao falar dos papéis desempenhados por cada um na criação musical de "suas produções" em *In Rotation*, Marky diz ser Xerxes "o responsável por toda a parte harmônica e melódica do disco". O repórter Pedro Alexandre Sanches observa a contradição na fala de Marky quando este fala de produção musical: "Conheço bastante a respeito da produção musical, mas definitivamente Xerxes é o cara para cuidar disso na dupla". Adiante, na mesma entrevista, modestamente se desmente: "Não conheço tanto sobre produção, mas sou um bom diretor de arte e tenho habilidades diferentes mixando as músicas e operando os samplers". Xerxes também apresenta sua modéstia com relação ao resultado final do CD da dupla, atribuindo ao parceiro a genialidade da criação/produção: "Marky é o cérebro criativo da dupla. É dele que vem a maioria das idéias e referências. Ele diz que eu produzo a maior parte das coisas, mas é mentira. Ele dá polimento especial a tudo o que fazemos. O cara é uma biblioteca de roupagens e acabamentos".

Estamos diante, em suma, de uma dupla de "criadores/produtores" apresentando "material próprio", "original", "suas músicas" ao mundo. Há, inclusive, o "hit global", para nos utilizarmos das palavras de Sanches, "Liquid Kitchen", em uma nova versão (remix), com o sampler de "Carolina, Carol Bela", de Toquinho e Jorge Ben...

III

O debate lançado por José Jorge de Carvalho (2003) em torno do "canibalismo musical" da indústria fonográfica, que busca no "exótico" ou no "tradicional" forças para sua renovação, se atualiza também no âmbito da música eletrônica, ganhando mesmo uma dimensão exponencialmente potencializada. Carvalho propõe-se a discutir as dimensões de poder existentes nesta busca fetichizada por uma cultura, sobretudo aquelas de origem "indígena", "tradicional" ou "africana", dissociada da sociedade. Enfrentando o dilema "autoral", por seu âmbito de disputa política, presente nas relações entre as estruturas comercias e as comunidades, na pressão crescente que se exerceria sobre "os produtores, os mediadores, os circuitos internacionais, a publicidade, o turismo..." (CARVALHO, 2003, p. 14), aponta-se para a dessacralização da música produzida por aquelas sociedades locais e seus protagonistas.

O instigante ensaio de Carvalho termina com uma conclamação a que o etnomusicólogo "atue como uma espécie de escudo, como uma barreira de proteção contra essa exploração irresponsável, sem sentido, que resulta desse fetiche intenso em que se

transformou a música de origem africana no mercado internacional de música popular" (CARVALHO, 2003, p. 16)[8].

A convocação de José Jorge de Carvalho coincide com a feita por Anthony Seeger, no ano de 1994, em seu artigo "A quem pertence a música tradicional? O desafio da propriedade cultural intangível". Ao tratar de sua experiência de campo entre os índios Suyá, Seeger observa que o conhecimento, das pinturas corporais, da utilização de plantas com finalidade medicinal, dos aspectos das formas artísticas tais como o canto, a dança, a arte gráfica entre outros, não é "simplesmente um capital simbólico, mas pode adquirir uma importância econômica tangível e gerar um capital real" (SEEGER, 1987, p. 5). Portanto, a antropologia e a etnomusicologia teriam de levar em conta as questões de propriedade musical e as concernentes à ética da utilização intercultural da música não-ocidental.

Nas sociedades capitalistas, a noção de *direito autoral* privilegia, em especial na formulação norte-americana, mas não apenas nela, conceitos de criação e propriedade individual que ignoram os direitos da comunidade sobre a música, nos informa Seeger. A "transcriação" de uma peça musical "tradicional", no momento em que é registrada, pode gerar um bom dinheiro para aquele que a *individualizou*, sem reverter em nenhum centavo à sociedade de cuja cultura foi "derivada". No caso dos índios Suyá, estudado por Seeger, uma canção não é propriedade daquele que a compôs, do seu "compositor", mas está vinculada à "pessoa que a entoa em voz alta pela primeira vez. Cerimônias inteiras são controladas por uma ou outra metade, que deve ser consultada e deve dar permissão à outra metade antes que uma performance possa começar" (SEEGER, 1987, p. 10).

Por uma outra perspectiva analítica, que valoriza as potencialidades dos novos meios tecnológicos, abraçada por autores como Erik Davis (2002) e Hermano Vianna (2003), estaríamos diante da possibilidade de articulação entre uma música polirrítmica, inspirada na tradição percussiva d'África, e a digitalização da cultura. No momento em que o suporte físico desaparece, sobremaneira pela possibilidade de veiculação de "obras" através dos meios digitais disponíveis, o direito autoral e seus agenciadores se tornaram empecilhos à circulação da cultura. Há de se garantir "todos os direitos reservados".

---

[8] O trabalho do músico argentino Ramiro Musotto, intitulado *Sudaka* (2003), pode ser arrolado como exemplar do diagnóstico apresentado por José Jorge de Carvalho. Na contracapa do CD, ornado com desenhos dos índios Caduveo, "tirados" do livro "Tristes Trópicos" de Claude Levi-Strauss, lê-se o seguinte texto: "Índios Xavante, Cinema Novo, Carnaval, o som das ruas e do candomblé: inusitada colagem de vozes sampleadas, batidas eletrônicas, percussão afro-brasileira e cultura latino-americana". Os elementos caleidoscopicamente arranjados por Musotto, especialista no manuseio do berimbau, querem fazer um sentido, ter uma significação, dizer algo a alguém...

O *affair*[9] envolvendo o produtor nova-iorquino Brian Burton, de 25 anos, conhecido como Danger Mouse, que combinou os vocais do "disco preto" do rapper americano Jay-Z (*The Black Album*, de 2003) com a instrumentação do "disco branco" dos Beatles (*The Beatles*, de 1968) resultando no "disco cinza" (*The Grey Album*). A gravadora EMI, detentora dos direitos autorais sobre a obra dos Beatles, advertiu Burton, proibindo-o de comercializar seu álbum. Assim sendo, o "disco cinza" saiu imediatamente das lojas, mas passou a ser intercambiado através de arquivos de MP3 pela internet! É nesse sentido atribuído por Davis e Vianna a fenômenos musicais como o drum'n'bass ou o tecnobrega ou, ainda, na disseminação pela rede de "música libre" (CASTELLS, 2003), que a indústria cultural se torna refém de seu próprio festim[10]!

IV

No CD apresentado/remixado por Bryan Gee, *The Sound of Movement*, temos uma canção de nome "Capoeira", cujo crédito de autoria é atribuído à INFRARED *vs* GIL FELIX, cantada em português ("Capoeira não é brincadeira/ capoeira não é ilusão/ é uma dança ligeira/ de muita emoção") e com uma base musical inspirada no toque do berimbau... Novos contextos de interação social associados a novas tecnologias de reprodutibilidade técnica trazem consigo, certamente, outras questões em torno da noção de autoria.

No entanto, diante do quadro esboçado, podemos compartilhar a afirmação de Elie During, segundo a qual "o autor toma um novo rosto, desaparece e reaparece sob modalidades distintas. Articulando-se em relações sociais, mas também em suportes e técnicas específicas, define cada vez os modos de circulação, valoração, atribuição e apropriação da música" (DURING, 2002, p. 54). A polêmica envolvendo Marky e XRS *versus* Toquinho e Jorge Ben, ou vice-versa, é paradigmática destas transmutações vivenciadas pelo lugar do indivíduo frente à independentização da cultura objetiva, para nos remetermos à formulação de Simmel.

Há também política(s) de "identidade" (MAGNANI, 1982; CRUZ, 2002) nas diferentes manifestações do universo tecno que tensiona(m) e incorpora(m) as formulações clássicas e rompe(m), em alguns sentidos, o quadro sobre o qual pensamos nossa sociedade e cultura. Como observam Anthony Seeger e José Jorge de Carvalho, pensar a indústria cultural

[9] A reportagem "Preto no branco" está na *Folha de São Paulo*, de 27 de fevereiro de 2004.

[10] Vianna afirma que a "música [tecnobrega] circula mais como bytes do que como objetos reais que podem ser comprados e manipulados no mundo 'não-virtual'. Os músicos [no Pará] não têm mais gravadoras nem o custo de prensar os discos, imprimir as capas ou distribuir os produtos – esse custo todo fica por conta dos camelôs e seus sistemas não oficiais de indústria e comércio. O tecnobrega assumiu a pirataria como forma de divulgação" (p. 11).

em si limitaria o trabalho do antropólogo. Este precisaria antes, como fazem Amparo Lásen Cruz, Hermano Vianna e Rossana Reguillo, perceber os quadros de força, a configuração relacional e os interesses, no sentido atribuído por Howard S. Becker, em articulação no campo de investigação sobre o qual se pesquisa e se reflete.

Referências bibliográficas

CARVALHO, José Jorge de. La etnomusicología en tiempos de canibalismo musical: una reflexión a partir de las tradiciones musicales afroamericanas. In: *Série Antropologia* (335). Brasília: UNB, 2003.

CASTELLS, Manuel. Música libre. In: *La vanguardia*. Barcelona, 2003.

CAVALCANTI, Maria Laura. *Carnaval carioca*. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1994.

CRUZ, Rossana Reguillo. Cuerpos juveniles, políticas de identidad. In: Feixa, C., Molina, F e Alsinet, C. (eds.) *Movimientos juveniles en América Latina*: pachucos, malandros, punketas. Barcelona: Ariel, 2002, 151-165.

DAVIS, Erik. Raízes e Fios Ciberespaço Polirrítmico e Black Eletronic. In: *Item: Revista de Arte*, nº 5 (Afro-Américas). Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete. 2002. p. 98-111.

DELGADO, Manuel. *El animal público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

DURING, Elie. Apropiaciones: las muertes del autor en las músicas electrónicas. In*: Proceso Sónico*. Barcelona: ACTAR/Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2002. p. 39-56.

Elias, Norbert. *Mozart*: Sociologia de um gênio. RJ: JZE, 1995.

LASEN, Amparo. Notas de felicidad extrema. In: *Papeles del CIEC*, 9. País Vasco: CEIC, 2003.

LEMOS, Ronaldo. A revolução das formas colaborativas. In: *Folha de São Paulo*. (Suplemento Mais!). São Paulo, 2004. p. 10-11.

MAGNANI, José G. C. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). RJ, JZE/Ed. UFRJ, 2001.

SANTOS, Nilton Silva dos. Canto*res e compositores da música popular brasileira ou da arte de comprar e vender autoria*. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ, 2002.

SEEGER, Anthony. A quem pertence a música tradicional?: o desafio da propriedade cultural intangível. In: *Antropologia Social.* Comunicações do PPGAS, 4. Rio de Janeiro: PPGAS/MN, 1994. p. 5-14.

SIMMEL, Georg. *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.

SOUZA, Jessé; OELZE, Berthold. *Simmel e a modernidade*. Brasília: EdUnB, 1998.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular*: um tema em debate. Guanabara: JCM, 1969.

VELHO, Gilberto. O antropólogo pesquisando em sua cidade. In: Velho, G. (Org.) *O desafio da cidade*. Rio de Janeiro: Campus, 1980. p. 13-21

VIANNA, Hermano. *O Mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

_____. O futuro do samba. In: *Folha de São Paulo* (Suplemento Mais!). p. 5(4). São Paulo, 1996.

_____. A música paralela. In: *Folha de São Paulo* (Suplemento Mais!). São Paulo, 2003. p. 10-11.

Discos e CD's citados ao longo do texto:

TOQUINHO. L.P. *Toquinho*. 1970. RGE. Brasil.

DJ Marky. C.D. *Audio architecture: 2*. 2001. Trama Music. Brasil.

BRYAN Gee. C.D. *The sound of movement*. 2003. ST2 Records. Brasil.

DJ MARKY & XRS. C. D. *In Rotation*. 2003. Innerground Music Ltd./Bulldozer Media Ltd. Brasil.

PROJETO RÁDIO INCONFIDÊNCIA DE BELO HORIZONTE: CONSERVAÇÃO E CRIAÇÃO DE UM NÚCLEO DE EXCELÊNCIA PARA GUARDA DE ACERVOS SONOROS E DE PARTITURAS

Lúcio Otávio de Carvalho Gomes
luciog@uemg.br

Resumo: O Centro de Pesquisa da Escola de Música da UEMG dispõe hoje de três acervos que lhe foram doados. Entre eles se destaca o acervo de partituras e de discos da Rádio Inconfidência de Belo Horizonte, composto por cerca de 33.000 discos de vinil e acetato em várias dimensões (de 33 até 78 rpm), além de 25.000 manuscritos de arranjos (grade e partes), de peças musicais escritas e gravadas a partir da década de 1930. Grande parte desta coleção de partituras foi apresentada publicamente ou em programas ao vivo pela própria Rádio, envolvendo o trabalho de inúmeros profissionais: intérpretes, orquestra, arranjadores, maestros e técnicos de gravação. O acervo sonoro, por sua vez, apresenta gravações de inestimável valor não apenas histórico, mas também artístico. O desenvolvimento deste Projeto - que teve início no ano de 2003 - foi organizado em algumas etapas de trabalho, que vão da limpeza à disponibilização digital das informações catalogadas, numa etapa final. Pretende-se que a organização das informações dos acervos permita a criação do maior e mais significativo arquivo de registros sonoros do estado de Minas Gerais, além de um dos maiores do país. Enfim, trata-se de uma iniciativa de manutenção da cultura de preservação da memória artística nacional, que tem como objetivo final nutrir a pesquisa em música brasileira com informações de grande valor histórico-cultural.

O arquivo da Rádio Inconfidência, de aproximadamente 32.000 registros sonoros e de 4.800 partes musicais(entre partituras e particelas), encontra-se sob a guarda da Universidade do Estado de Minas Gerais(UEMG) e aos cuidados de sua Escola de Música(ESMU). Em sua maior parte, este arquivo compõe-se de repertório de música urbana e rural.

Atualmente, a Escola de Música dispõe de três acervos que lhe foram doados: o acervo do Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, o acervo de partituras do compositor e maestro Hostílio Soares e o acervo da Rádio Inconfidência. Destes, somente o primeiro já foi catalogado com a ajuda financeira da Fundação de Amparo a Pesquisa de Minas Gerais(FAPEMIG) e com a supervisão do Arquivo Público Mineiro (APM). A criação de uma área de guarda para o acervo da Rádio visa a implementar uma cultura de preservação da memória musical brasileira em Minas Gerais.

Muitos compositores de música rural e urbana surgiram na década de 30. O disco fonográfico, gravado eletronicamente em 1927 e lançado por um sistema moderno de

comercialização e distribuição, influenciou sobremodo a sua produção, a difusão e o gosto popular. Entre os anos 40 e 60, o repertório de arranjos e orquestrações cresceu em larga escala para atender à demanda de gravações radiofônicas. O acervo da Rádio Inconfidência possui inúmeros exemplos desta época, conhecida como a "era do rádio".

Houve um movimento musical muito grande na cidade de Belo Horizonte a partir da década de 40 até o final dos anos 80.Foram criados vários tipos de orquestras, tais como; sinfônica, clássica, de cordas, de rádio de televisão (DUARTE,2001, p. 1).

A Rádio Inconfidência AM foi criada em 1936 com o principal objetivo de promover a integração cultural do Estado. Em 1978, foi lançada a Inconfidência FM – a Brasileiríssima, tendo em vista a valorização do músico mineiro e de outras localidades do país. Com apoio total à arte e à cultura mineira, a Brasileiríssima revelou gerações de cantores, grupos musicais diversificados e compositores, que se tornaram sucesso nacional. Há mais de 20 anos, a Inconfidência FM oferece aos ouvintes Música Popular Brasileira (MPB), e ainda, uma programação realizada em parceria com a Escola de música da UEMG intitulada Recitais brasileiros.

A coleção contém discos de diversos tamanhos, rotações (45, 78 e 33 RPM), materiais (acetato e vinil) e gravadoras, como a CBS, Capital, Chantecler, Columbia, RCA Victor, Copacabana, Mocambo e Continental. Quanto aos gêneros, estão incluídos o samba, samba-choro, samba-canção, valsa, choro e chorinho, bossa-nova, frevo, baião, polka, toada, guarânia, marcha de roda, marcha de carnaval, sertanejo, fox, bolero e músicas para cinema, provavelmente criadas entre as décadas de 1940-60, como por exemplo, do filme, *Um pouco de mim e Genival é de morte.*

Neste sentido, ainda foram observadas gravações raras de compositores de expressividade inclusive internacional, como, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Lamartine Babo, Cartola, Nelson cavaquinho, Ary Barroso, entre inúmeros. Pode-se ressaltar também a existência de gravações de agrupamentos musicais variados, conjuntos regionais, orquestra com coro, e/ou instrumentos solistas.

Até o momento, já foram identificados registros de inestimável valor por sua raridade e relevância histórica, como as gravações em rotação 78, do cantor Tito Madi, Heleninha Costa e seu conjunto, Wilson Batista e Ataulfo Alves,Blackouut, Cauby Peixoto e dos compositores Ciro Monteiro, José Bitencourt, Luiz Gonzaga e as gravações em rotação 45. Dentre elas, destacam-se: as interpretações vocais e/ou composições de Dolores Duran, Virgínia Lane, Odete Amaral, Benedito Lacerda, Dalva de Oliveira, Carlos Galhardo, Aracy Cortês, Aracy Amaral, Maysa, João Gilberto, Risadinha, Luiz Gonzaga, dos instrumentistas

Pitanga (clariente), Altamiro Carrilho (flauta), acompanhado de sua Bandinha ou em parceria com o palhaço Carequinha, Pepe Galan (acordeonista), Moreira da Silva e seu Conjunto, e do regente e orquestrador Radamés Gnattali.

A coleção de partituras contém arranjos – escritos em grade e partes– de diversos gêneros e de conjuntos orquestrais. Este fato revela a formação qualitativa e versátil do músico popular que atendia aos serviços de rádio e gravação entre as décadas de 1940 e 70.

Até o momento, foram identificados os gêneros dobrado, samba-choro, samba-canção, bolero, hino, choro, chorinho, blue, fox, blue, bolero, marcha de carnaval, gavota, calipso, ária italiana, jangadeiro, maracatu e guarânia. Dentre as partituras, figuram orquestrações/arranjos de obras dos compositores Assis Republicano, *Serenata para cordas*, obra escrita em 1930, Waldemar Henrique, Cantiga e o Maracatu *Hei de seguir teus passos*, s/d, Jorge Galati, *Saudades de Matão*, s/d, Tom Jobim e Newton Mendonça, *Samba de uma nota só*, 1960, Paulo Ilderberger, *O telefone tocou*, 1957, e Luiz Melgaço, *Os ipês estão florindo*, s/d. Temos também a presença de arranjadores e orquestradores como, Moacyr Portes, Paulo Modesto, José Torres, Jefferson e José Ferreira da Silva que entre vários títulos incluem em seu repertório obras de Romulo Paes.

A maior parte do registro sonoro encontra-se em discos de formatos, rotações, materiais e tamanhos diversos, alguns já obsoletos, que podem ser considerados documentos relevantes da evolução tecnológica.

A coleção de discos e partituras encontra-se em estado regular de conservação, necessitando de armazenamento mais criterioso, reparos, manutenção constante e editoração por computador. No que diz respeito as partituras a transferência do formato manuscrito para o digital é imprescindível para a conservação da partitura autógrafa, já que a constante manipulação da mesma pode levar à sua deteriorização.

Como um todo, a coleção de discos e partituras abrange um universo notável de gêneros musicais, ritmos, arranjos e orquestrações que se destacam pela sua relevância histórica, conteúdo estético e peculiaridade. A identificação desses conteúdos e o levantamento das informações tecnológicas de escrita e de gravação irão demonstrar a importância desse material como fonte impar de pesquisa nas áreas de rádio, cultura e música brasileira urbana e rural.

Implementação deste projeto permitirá a criação de um dos mais significativos arquivos de registros sonoros e de partituras de Minas Gerais até o momento, e ainda, de uma cultura de preservação desse tipo de acervo até hoje inexistentes em nosso Estado. No aniversário da Rádio Inconfidência de Minas Gerais

Tivemos a oportunidade através da orquestra da Escola de música da UEMG regida pelo maestro Nelson Salomé de Oliveira, executar obras deste acervo que por sua vez atestaram e revelaram qualidade.

O projeto tem como objetivos, vitalizar e preservar a coleção de partituras e de discos, visando à sua ampla acessibilidade; incentivando a pesquisa sobre música rural e urbana nas instituições acadêmicas, visando ainda à fortalecer a memória musical e a identidade cultural brasileiras em geral.

Criar e ampliar a área de excelência para guarda de acervos sonoros e de partituras em Minas Gerais e difundir a experiência e o conhecimento adquiridos no processo de conservação do acervo da Rádio Inconfidência está nos planos deste projeto que no presente já possui estagiários, que já em contrapartida convivem com o ofício técnico e aprendizagem no sentido da efetivação e manutenção deste projeto.

Ainda, de forma especifica, expandir e consolidar a linha de pesquisa em Musicologia brasileira na Escola de música da UEMG, tornando-a um centro de referência em estudos sistemáticos, históricos e de interpretação musicais ampliando os debates acadêmicos sobre a música popular e a sua inter-relação com outras áreas afins serão ainda objetivos deste projeto, bem como incentivar promoção de eventos públicos e de audiçõesdos registros existentes selecionados.

Quanto ao processo de preservação de discos e partituras dividirão-se em seis etapas. As atividades de conservação e ambientação desse acervo estarão sob a orientação do Arquivo Público Mineiro e da Associação Cultural do Arquivo Público Mineiro (ACAPM).

As fases de execução do projeto dizem respeito a ambientação e implementação de suporte material para o banco de dados; a higienização e pequenos reparos, ao levantamento do material, visando a identificar e a classificar, por gênero, os registros (discos e partituras) em um banco de dados. A classificação das partituras por exemplo, inclui número e especificação de instrumentos para execução, agrupamento musical, tipo de material, duração aproximada, andamento, compasso entre outros. As normas técnicas para este processo ainda estão em estudo pelo Centro de pesquisa da ESMU.

O escaneamento de partituras e gravação (processo digital) do arquivo sonoro ainda inclui a técnica de gravação, visando a disponibilizar futuramente o acervo ao público. atualmente todo material se encontra armazenado.

Ainda, durante a execução do projeto, é intenção realizar entrevistas com os arranjadores/orquestradores da Rádio, Moacyr Fortes e Jefferson Soares, com o baterista

Chuca-chuca e o trombonista Sampaio. Essas entrevistas têm o objetivo de colher informações mais abrangentes e precisas para a catalogação do acervo.

A coleção é de relevante valor histórico. Retrata a história musical da cidade de Belo Horizonte revelando a estética e o gosto musical predominante nos anos 40-70.Além disto, o arquivo de partituras, por exemplo, oferece uma alternativa pedagógica no que diz respeito ao estudo dos arranjos e das orquestrações a sua análise e por fim a atividade performática.

Referências bibliográficas

ADOLFO,Antônio. *Brazilian Workshop*. Nova York: Advance Music, 1993.

ANDRADE, Mário. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia,1980.

_____. *Pequena História da Música*. 8. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Musica*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5. ed.Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

GIL, Antônio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GROOVE'S DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. London: Macmillan, 1980.

FRANÇA, Júnia *Lessa et al. Manual para normalização de publica*ções *técnico-científicas*.4ed.revisado e ampliado. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

GRIFFITHS, Paul.A *Música Moderna*: uma história concisa e ilustrada de Debussy à Boulez. Rio de Janeiro: Jorge zahaar. 1978.

LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia Científica*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Atlas, 1991. p. 270.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos Primórdios ao início do Século XX.* 2. ed. Pôrto Alegre:Movimento, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da Música na Brasil*. 4.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1983.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricord Brasileira, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular:* um tema em Debate. 3. ed. Revisada e ampliada. São Paulo: Editora 34, 1997.

ULHÔA, Marta Tupinanbá de. *Ed. Dissertações de mestrado em música até 1996*. Opus. v. 4, n. 4, agosto, 1977.

ZAMACOIS, Joaquim. *Temas de Estética y de História de la Música*. 3. ed. Barcelona: Labor, 1982.

_____. *Curso de Formas Musicales*. 4. ed. Barcelona: Labor,1982.

PUBLICIDADE E SEGREDO:
A REPRODUÇÃO CONTEMPORÂNEA DO JONGO[1]

Elizabeth Travassos
etravas@alternex.com.br

Resumo: Esta comunicação elabora dados de uma pesquisa sobre as condições de reprodução contemporânea do jongo e traz à discussão as dificuldades de implementação da política cultural para o chamado patrimônio imaterial. O jongo – canto e dança ao som de tambores – foi praticado por escravos nas fazendas do Vale do Rio Paraíba. Ao longo do século XX, restringiram-se os núcleos de jongueiros, confinados atualmente a algumas localidades do Vale e à cidade do Rio de Janeiro. Nesta cidade, o jongo pode ser visto em *shows* e praticado em "oficinas". Há nove anos consecutivos, vem sendo organizado também um festival itinerante ("Encontro de Jongueiros") em que se apresentam grupos de diversas cidades do interior do Estado do Rio de Janeiro. Os organizadores do evento dão ênfase à troca de experiências e reforço mútuo. As duas modalidades de promoção do jongo – espetacularização e colaboração intercomunitária – contrariam duas premissas da prática tradicional (descrita por jongueiros e folcloristas): o segredo e a rivalidade. Daí o abandono das formas coreográficas e textuais de comunicação esotérica e a subversão das bases que sustentavam o poder e a legitimidade dos jongueiros. A partir de categorias propostas por Bruno Nettl, Philip Bohlmann e Kristen Malm, analiso trechos de performances de jongo em *shows* e festivais. Ao final, discuto os limites do tratamento "patrimonial" dessa tradição afro-brasileira fundada no segredo e na rixa, ao mesmo tempo em que se faz urgente imaginar alternativas de política cultural adequada para seus raros conhecedores.

No segundo semestre de 2003, o jornal *O Globo* noticiou a apresentação do grupo Jongo da Serrinha no Palácio do Planalto (sede do Poder Executivo, em Brasília) por ocasião da abertura do Fórum Mundial de Turismo. O evento coroou o trabalho da Ong "Grupo Cultural Jongo da Serrinha" para dar visibilidade a esta, entre outras tradições culturais afro-brasileiras. Os palcos do jongo – e não mais seu "terreiro", para retomarmos a feliz expressão que deu título ao livro de Edir Gandra (*Jongo da Serrinha, do terreiro aos palcos*, 1995) – não serão necessariamente aqueles com que sonhava Darcy Monteiro (1932-2001), filho de

[1] O CNPq e a UNIRIO asseguram as condições de realização deste projeto por meio de bolsas de produtividade e iniciação científica. Os bolsistas PIBIC/CNPq Igor Shinzato Higa, Thiago Ferreira de Aquino e Maria Goretti Fernandes de Oliveira contribuíram de várias formas para a elaboração deste texto, assim como Gabriela Barros Moura (Monitora de Folclore Musical na UNIRIO). O trabalho beneficia-se ainda do diálogo com a equipe da antropóloga Letícia Vianna, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (IPHAN/MinC). Agradeço a todos.

uma famosa mãe-de-santo que perpetuavao jongo no morro da Serrinha. Mestre Darcy (como ficou conhecido no final da vida) foi percussionista profissional e, a partir de determinado momento, divulgador incansável que espalhava o gosto pelo jongo entre os músicos e sobretudo entre os jovens que o cercavam nos últimos anos de sua vida. Tampouco os palcos que a etnomusicóloga Edir Gandra (1995) antevia em seu estudo da atuação da família Monteiro entre os anos 1960 e 1980. Pois o que Mestre Darcy tentava então era transformar o jongo em um gênero de música e dança popular, tal como ocorrera com o samba, que se emancipara dos contextos festivos da comunidade afro-brasileira para ingressar como canção no mercado musical. Darcy empenhou-se na transformação da herança cultural familiar em um espetáculo coreográfico-musical, com êxito limitado.[2] Nos últimos tempos, porém, a promoção do jongo ganhou outro rumo. Particularidades culturais locais, especialmente as que se vinculam às tradições, não são apenas resíduo na atuação dos movimentos sociais, que multiplicaram as iniciativas de promoção de saberes até então desvalorizados: ofícios manuais, culinária, música e dança. Da mesma forma, a diversificação e segmentação dos públicos favorece a absorção, pelo mercado, de uma gama variada de bens culturais.

Com o objetivo de atualizar a etnografia do jongo, estamos descrevendo as formas que assume atualmente, em oficinas e shows na cidade do Rio de Janeiro e nas festas da Fazenda São José da Serra, no município de Valença (Estado do Rio de Janeiro). A descrição etnográfica (e etnomusicológica) do jongo propõe um duplo desafio. Em primeiro lugar, é preciso escapar às tentações opostas de essencializar a "tradição" ou defender a "modernização" como alternativa de sobrevivência. No primeiro caso, idealiza-se a dança como tradição afro-brasileira que remonta à escravidão. É verdade que o jongo é isso, podemos narrá-lo assim, como atestam tanto os depoimentos de velhos jongueiros sobre "o tempo do cativeiro", os cânticos, os velhos tambores centenários. Mas se não concebemos a cultura como um repertório de artefatos, e sim como a ordenação simbólica do mundo produzida a partir de relações sociais, é preciso constatar que os contextos culturais têm precedência sobre os artefatos. Assim, o jongo é recriado cada vez que uma roda se forma ao som dos tambores *tambu* e *candongueiro*. Cada recriação, no contexto de uma oficina, festa ou espetáculo, imprime novas significações à dança e aos cantos, que interagem com significações passadas retidas na memória coletiva e, portanto, com expectativas de jongueiros e não-jongueiros. Capturado por movimentos sociais organizados, pelas atividades

[2] Raros sambistas incluíram jongos em seu repertório (e.g. Clara Nunes e Clementina de Jesus). O próprio Darcy gravou como jongueiro apenas um lado de um LP.

culturais estudantis, pela imaginação dos músicos populares e pelo processo de patrimonialização, o jongo inclina-se ora na direção das políticas identitárias de grupos afro-brasileiros, ora na direção do mercado.[3] Suas bases sociais alteram-se à medida que a dança ganha adeptos entre artistas e estudantes. Sua relação com as localidades onde existem velhos conhecedores da tradição, octogenários, pode ter-se tornado indireta, alusiva.

Em segundo lugar, esta tem sido uma etnografia *sui generis*. Além dos herdeiros da tradição (nascidos em comunidades que conheciam a dança há gerações), estão envolvidos com o jongo os ativistas de movimentos negros, políticos, documentaristas, pesquisadores de diversas áreas. Estes mediadores também elaboram narrativas sobre o jongo; são, às vezes, ciumentos de seu objeto de trabalho e de "suas" comunidades. Uma das peculiaridades desta etnografia é, pois, a diversidade de atores sociais compartilhando um mesmo campo de atuação, sendo que nós também, como membros de um grupo de pesquisa, ocupamos um lugar nas cadeias de mediação entre herdeiros da tradição e outros setores da sociedade, em níveis local, regional ou nacional. No que tange à construção do objeto, optamos por abrir o foco, de modo a nele incluir alguns participantes da rede de mediadores.[4] Uma roda de jongo na Fazenda São José da Serra pode ter quase tantos microfones, câmeras de vídeo e máquinas fotográficas somadas quanto dançarinos. Pareceu-nos mais acertado, nestas circunstâncias, adotar certo recuo e observar os "jongueiros" em suas múltiplas relações com "não-jongueiros" (o que exige, naturalmente, algum grau de auto-observação). Obviamente, a estratégia não nos assegura um lugar privilegiado de onde possamos olhar sem sermos olhados, o que não é possível numa pesquisa de campo. Em resumo, o objeto de nossa pesquisa é, da perspectiva em que nos colocamos, uma cadeia social e cultural de mediações responsável pela recriação da dança em festividades na Fazenda, em pequenos centros culturais nas cidades do interior do Estado do Rio, nos teatros cariocas.

Publicidade e segredo

Com os nomes de caxambu, jongo e tambor, a dança em roda ao som de dois

[3] Estou denominando patrimonialização a transformação de práticas sociais em bem cultural reconhecido como integrante do "patrimônio cultural". É preciso dizer também que estou envolvida neste movimento de patrimonialização na medida em que participei, como pesquisadora, da elaboração do inventário do jongo, elaborado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do IPHAN. O inventário formalizou a candidatura da dança ao registro nos Livros do Patrimônio Cultural Imaterial.

[4] Outra precaução metodológica é evitar a "disputa" por posições de mediação e pela condição de especialista no tema. Até que ponto isso minora as dificuldades no campo é algo que ainda não estamos em condição de dizer.

tambores[5] foi praticada por escravos nas fazendas do Vale do Rio Paraíba, em localidades de Minas Gerais e do Espírito Santo. Após a abolição, estava arraigado nos divertimentos dos descendentes e libertos, que a levaram à cidade do Rio de Janeiro – como fez Maria Joana Monteiro, mãe de Darcy, nascida em uma fazenda no município cafeeiro de Valença.[6] Ao longo do século XX, restringiram-se os núcleos de jongueiros nas localidades do Vale e na cidade do Rio de Janeiro. Quando Edir Gandra começou a freqüentar a casa da Vovó Maria Joana, na Serrinha, esse já era o único reduto de jongo na capital.

O jongo singulariza-se, no quadro das danças afro-brasileiras da "família do samba" (CARNEIRO, 1984), pelo canto improvisado de "pontos" que um solista entoa junto aos tambores, para logo ser respondido pelo coro dos participantes. Como ocorre na maioria das danças que Édison Carneiro agrupou na família do samba, os participantes distribuem-se numa roda em cujo centro ocorrem solos coreográficos individuais ou de um casal, ao som dos instrumentos de percussão e do canto responsorial. Com pontos de "visaria", o jongueiro diverte a roda e estimula a dança; com os de demanda ou "grumenta", ele provoca e desafia outro jongueiro presente. Seus versos metafóricos propõem um enigma que, se não for decifrado, "amarra" magicamente a roda, provoca mal-estar e desmaios. Ao matar a charada proposta por seu rival, o jongueiro aproxima-se do tambu, que cala com a exclamação "machado!". Dá início, então, ao ponto que responde ao anterior e contém sua decifração. De certa forma, o que os capoeiristas fazem com o corpo os jongueiros fazem com a palavra cantada.

A poética metafórica do jongo foi descrita por diversos autores, entre eles Maria de Lourdes B. Ribeiro (1982), Edir Gandra (op. cit.) e Paulo Dias (2001). Os pontos enigmáticos, quando comentados *a posteriori* por quem os ouviu numa roda, geram uma interpretação e reavivam a lembrança da noite em que foram cantados. Cultiva-se, assim, uma memória dos feitos dos jongueiros. Paulo Dias chamou de "feitiço da palavra" ao poder mágico dos pontos, que relacionou às concepções africanas da linguagem falada:

---

[5] Há referências na literatura a formações instrumentais diferentes: Rossini T. de Lima (LIMA, 1954, p. 101) encontrou três tambores em alguns jongos paulistas; no caxambu do Norte fluminense, aparece uma cuíca de grandes dimensões e um tambor de caixote de madeira (v. AQUINO, 2004).

[6] A idéia de divertimento não deve ficar limitada ao que a sociedade moderna entende como lazer – o prazer possível após o cumprimento das obrigações do trabalho. Diversão, devoção e obrigação superpõem-se nas culturas afro-brasileiras. A fronteira entre jongo e umbanda é continuamente negociada: ritos específicos preparam os tambores para que atuem no jongo sem provocar a aparição de entidades (v. GANDRA, 1995 e depoimentos de uma moradora da Fazenda). Numa festa a que comparecemos recentemente, na Fazenda de São José da Serra, uma visitante (moradora de Valença, pelo que foi dito) cambaleava ao entrar na roda, como se estivesse possuída por alguma entidade da umbanda. Os cantos foram interrompidos e a mulher retirada da roda por seu acompanhante.

> a linguagem figurada do jongo e o desafio através de enigmas relacionam-se com práticas africanas como o uso constante de provérbios e metáforas – que representam a palavra dos ancestrais – assim como os desafios em que se lançam enigmas, como foi registrado entre os povos bantus Tonga e N'gola. Outro traço do pensamento tradicional africano presente no jongo é a idéia de que a palavra proferida com intenção, e ritmada pelos tambores, põe em movimento forças latentes do mundo espiritual, fazendo acontecer coisas. Conta-se que os pontos dos jongueiros de outrora tinham o poder de fazer crescer bananeiras nos quintais. São as mirongas, os segredos dos jongueiros cumba – feiticeiros da palavra (DIAS, 2003, p. 4).

Em outro texto, Dias observa que a dança promove "a celebração intracomunitária, recôndita, noturna, onde se reforçam, sem grande interferência ou participação do branco, os valores de pertencimento a uma matriz cultural e religiosa africana" (DIAS, 2001, p. 859). Ali faz-se a "crônica do negro para o negro, manifestada pela via de uma poética metafórica". Com base em depoimentos importantes colhidos em sua pesquisa, este autor acredita que os pontos de jongo possam ter sido também "mensagens cifradas que escravos trocavam entre si, de modo a não serem compreendidos pelo branco" (DIAS, 2003, p. 4).

Amarrar o jongo é, do ponto de vista de uma teoria da performance, estancar as operações que constituem a cadeia da comunicação de um texto, impedir que ele se realize na recepção até que um ouvinte-jongueiro seja capaz de decifrar o enigma e responder cantando.[7] Essas categorias (performance, comunicação, recepção etc.), externas e imperfeitas, são acionadas aqui para sublinhar o caráter esotérico dessa arte poética. Se a dança é praticada genericamente por adultos de ambos os sexos, os pontos que constituem o jongo propriamente dito eram lançados por homens (e mais raramente mulheres) que dominavam a arte de cifrar e decifrar versos. As rodas eram ocasiões potencialmente abertas à demanda ou gurumenta. Numerosos são também os relatos de acontecimentos extraordinários nas noites da dança, como as bananeiras que cresciam da noite para o dia e os jongueiros que caíam no chão, imobilizados por pontos de demanda. Embora os próprios praticantes observem que demanda e gurumenta recuam à medida que o jongo se transforma em espetáculo musical-coreográfico, a memória das rixas e das práticas mágicas está viva entre eles.

Haveria, pois, dois níveis de segredo no jongo: um interno à comunidade, que diz respeito às mensagens trocadas entre jongueiros, sob a forma de provocações e desafios; outro, externo, manteve a transmissão dos conhecimentos ligados ao jongo (da confecção dos

[7] V. ZUMTHOR, 2001, p. 19 sobre as cinco operações que constituem a história de um texto: produção, representação, recepção, conservação, repetição.

tambores ao canto dos pontos) em círculos afro-brasileiros relativamente restritos; este fechamento permitiu também a troca de mensagens que interessava manter fora do alcance do conhecimento dos brancos.[8]

Comunicação interna a comunidades conhecedoras de uma arte verbal quase esotérica, o jongo não teria vocação para disseminar-se amplamente, a não ser como uma "dança" ao som de tambores e do canto coletivo, como o coco-de-roda ou a capoeira. É sob essa forma que o jongo pode ser visto, atualmente, na cidade do Rio de Janeiro, em *shows* e "oficinas". Surge então uma segunda vida do jongo, convertido em "dança" nos espaços urbanos do circuito alternativo de cultura e em projetos sociais conduzidos por organizações não-governamentais.

Cooperação e competição

O surgimento dos Encontros de Jongueiros, que vêm ocorrendo anualmente desde 1996, é um acontecimento recente que diz respeito à reprodução contemporânea do jongo. O Encontro é uma espécie de festival itinerante que se realiza a cada edição em uma cidade diferente. O prmeiro dels foi concebido por um professor da Universidade Federal Fluminense que tomou contato com a dança quando trabalhava em projetos de interiorização universitária no Norte fluminense. Um dos objetivos do Encontro é colocar em contato os raros "territórios jongueiros" do Estado e promover o intercâmbio de experiências entre os herdeiros da tradição. Atualmente, graças aos líderes locais, pesquisadores e animadores culturais que abraçaram a idéia, o Encontro abrange mesas-redondas e oficinas, estas últimas com a participação somente dos jongueiros e dos promotores do festival. Trata-se, segundo estes, de dar oportunidade aos grupos de apreciarem as semelhanças e diferenças entre suas práticas. O ponto alto dos Encontros é a apresentação, numa noite, de cada um dos grupos participantes, que se exibem em seqüência durante um tempo previamente determinado.[9] Trata-se de um contexto novo para a reprodução do jongo, no qual antigos e novos símbolos aparecem lado a lado: as chamas da tradicional fogueira das noites de jongo lançam suas sombras sobre microfones, cabos e mesa de som.

Os grupos que participam dos festivais são identificados, geralmente, pelas localidades onde vivem: Jongo de Angra dos Reis, Caxambu de Miracema. Alguns têm nomes de fantasia, como "Raiz de Lagoinha" ou "Filhos de Angola". A maioria deles veste um

8 V. a observação de Gehard KUBIK (1990, p. 121) sobre a transmissão do conhecimento do batuque num círculo restrito de familiares e amigos do Senhor BeneditoCaxias, em Capivari (São Paulo).
9 V. CASTRO, 2003, p. 10.

figurino previamente estabelecido: saias longas com estampas floridas e batas brancas, como as mulheres de Miracema, ou mulheres e homens todos de branco, como o pessoal da Fazenda de São José da Serra. Os nomes alusivosàs origens – "raiz", "Angola" – ou às organizações da população negra militante – "Grupo Ylá Dudu de Consciência Negra" –, os figurinos e, sobretudo, a própria idéia de "grupo de jongo" – entendido como equipe mais ou menos fechada, mais ou menos treinada para determinadas representações – sinalizam passos na direção do espetáculo. Isso não significa que as "comunidades jongueiras" tenham se desligado de suas bases sociais locais, geralmente nos bairros pobres das cidades do Vale do Paraíba. A maioria deles ainda congrega membros de uma família ou moradores de um bairro. A maioria forma uma roda fechada quando dança– um indício formal de que a comunicação se estabelece entre os participantes, e não entre estes e um "público" que olha – e tenta adaptar-se ao equipamento de amplificação de som, fazendo com que o solista esteja sempre perto do microfone, por exemplo. Note-se que uma das principais alterações formais que Mestre Darcy impunha para dançar o jongo diante do público era a disposição dos dançarinos num semicírculo.

Dos Encontros nasceu a Rede de Memória do Jongo que trabalha em favor da preservação das danças do jongo, tambor, batuque, caxambu. Institucionaliza-se, assim, uma inédita relação entre as comunidades ou grupos. A celebração fechada cedeu lugar à festa pública, cercada de olhares, e as relações intracomunitárias à rede. Os enigmas lançados como desafio cedem lugar ao repertório montado por seleção e organização de pontos. "Não vimaqui pra demandar", cantava uma jongueira no Encontro de Guaratinguetá, logo na abertura da apresentação do caxambu de Miracema (RJ).[10] Sua advertência continha uma dupla mensagem: ela diz que o Encontro é regido por relações de colaboração e apoio mútuo; diz, ao mesmo tempo, que poderia "demandar", caso quisesse. Na ambigüidade de seu verso, ficou sintetizada a ambigüidade dos eventos que expõem cada um dos grupos à observação dos demais e submete os pontos de cada um deles a uma possibilidade de circulação mais ampla.

Promoção e proteção

As duas modalidades de preservação do jongo que estamos observando – a saber, espetacularização e colaboração intercomunitária – contrariam dois fundamentos da prática

[10] Baseio-me em observações dos estudantes Igor Higa, Thiago Aquino (bolsistas de Iniciação Científica) e Gabriela Barros Moura (Iniciação Científica voluntária), que produziram a documentação relativa ao VIII Encontro de Jongueiros, em 2003, na cidade de Guaratinguetá.

tradicional (descrita por jongueiros e folcloristas): 1) o segredo que cerca as dimensões mágica e religiosa do jongo, incluindo a poética cifrada; 2) a rivalidade entre jongueiros capazes de fazer uso do poder das palavras. A primeira modalidade pode visar o mercado de música popular urbana, mas o jongo se insere com mais sucesso, parece, no mercado de "danças étnicas" ou "folclóricas", pois não provê os intérpretes (individuais ou não) de um repertório de canções. "Compositores" e "arranjadores" trabalhando sistematicamente a partir da tradição do jongo são poucos. A segunda intensifica em cada participante a consciência de ser portador de uma herança cultural relevante, mesmo que o confronto de várias modalidades de realização da dança também provoque a necessidade de diferenciação. A adoção dessas modalidades de preservação determina o abandono das formas coreográficas e textuais de comunicação esotérica e a subversão das bases que sustentavam o poder dos conhecedores da poética dos pontos metafóricos. Os jongueiros "cumba" (feiticeiros) são personagens da memória; os líderes e porta-vozes dos grupos são, atualmente, mediadores bem sucedidos nas tarefas de articulação interna e externa. No primeiro caso, trata-se de persuadir seus parentes e colegas do valor da tradição, da importância de assegurar sua continuidade, de participar dos Encontros etc. No segundo, trata-se de negociar com instâncias do poder público, empresas de produção cultural e pesquisadores.[11]

Processos de mudança do tipo que estamos tratando, bastante conhecidos na literatura etnomusicológica, vêm sendo analisados, ao longo do tempo, no quadro de teorias da aculturação, da modernização e, ultimamente, da globalização. Tanto os etnomusicólogos quanto os estudiosos de cultura popular afastaram-se da postura purista que deu o tom das teorizações sobre o folclore (BURKE, 1989). A visão apocalíptica da indústria cultural e da comunicação de massa também foi questionada nas ciências sociais. Em nome da crítica à idealização das tradições autênticas (sempre situadas num passado menos imperfeito do que o presente decaído) e graças ao interesse pela ação social concreta, que revela modos de atuar específicos dos grupos sociais (muitas vezes retratados como vítimas passivas de processos inexoráveis de transformação social), os estudiosos de cultura popular e da cultura de grupos étnicos dominados em Estados nacionais ou em contextos imperiais deixaram de simplesmente lamentar os "produtos" culturais inautênticos. É o caso do apanhado de Philip Bohlman sobre a "música folclórica no mundo moderno". Ao contrário do que sonham os puristas, diz Bohlman, a música folclórica sempre se reproduz em meio ao trânsito de

[11] V. MOURA, G., HIGA, I. e AQUINO, T. (2004) sobre a trajetória de dois mediadores, Mestre Darcy do Jongo e Antônio Nascimento, líder da comunidade da Fazenda de São José da Serra.

repertórios musicais e nunca está imune à contaminação pelo mundo "externo". Na versão anti-apocalíptica:

> longe de homogeneizar a música folclórica, a modernização enfatiza sua diversidade ao reuni-la e concentrá-la. Contraindo tempo e espaço, a modernização encoraja novas maneiras de olhar velhos estilos e repertórios diferentes, preparando o palco para o *revival* e a revitalização. Ela cria, assim, um bazar para a confluência de repertórios e intercâmbio de conceitos musicais, assim como permite a escolha da tecnologia apropriada para dar a esses repertórios uma voz nova (BOHLMAN, p. 124).[12]

Embora tais sugestões tenham o saudável efeito de precaver-nos contra a nostalgia de uma autenticidade quase sempre idealizada, não é possível deduzir daí uma aceitação imediata das propostas de "preservação" pela via da inserção no mercado de espetáculos ou de bens culturais "exóticos". Já sabemos que as culturas populares são "artefatos que não existem em estado puro" (SARLO, 1997, p. 101). Daí se tem concluído que todas as impurezas se equivalem, o que o caso em análise desmente. Talvez o jongo só possa sobreviver doravante como dança praticada com fins lúdicos e apreciada por espectadores por suas qualidades estéticas.

Dentre os aspectos observados por Bohlman, os que mais afetam a reprodução contemporânea têm sido a alteração da base social, com novas formas de recrutamento de participantes, e a exposição anovos ouvidos e olhares, em novos contextos de atuação. A reprodução do jongo dependerá crescentemente de "oficinas" e "escolas de jongo" (tal como a que foi criada no morro da Serrinha, no Rio de Janeiro) que atraem crianças e jovens. Os pontos enigmáticos, por sua vez, perdem o sentido se não há participantes capazes sequer de perceber que estão ouvindo enigmas cantados, e se não há outros capazes de "desatá-los". O que se perde em arte verbal se ganha, talvez, em atenção aos efeitos visuais produzidos pela coreografia e figurinos.

Por outro lado, Bruno Nettl lembra-nos que:

> [...] ao estudar a mudança estilística, devemos procurar os elementos que mantêm a unidade ao longo do tempo. Tenho a impressão de que quanto mais radicais forem as mudanças em um estilo musical, mais

[12] Cf. o original: "Far from homogenizing folk music style, modernization emphasizes diversity by bringing it together and concentrating it. By collapsing time and space, modernization encourages new ways of looking at older styles and different repertories and sets the stage for revival and revitalization. Modernization thus creates a bazaar for the confluence of musical repertories and the exchange of musical concepts, and it creates the choice of an appropriate technology to give these repertories and concepts a new voice".

> significativos são esses fatores, às vezes obscuros, que garantem a continuidade (NETTL, 2001, p. 14).

Em outras palavras, se nos dedicamos a observar as formas atuais do jongo, devemos apreciar, simultaneamente, o que ainda é nelas reconhecido como"jongo" ou "caxambu" pelos herdeiros das práticas tradicionais. No limite, estaríamos diante de estetizações tão distanciadas das formas e contextos de atuação tradicionais, que dificilmente seriam reconhecidas pelos jongueiros mais velhos. E ainda assim sua recriação como espetáculo folclórico pode ser instrumental nas estratégias identitárias de determinados segmentos sociais subalternos.

Não se pode deixar de mencionar a atração que o jongo exerce sobre estudantes cariocas, em mais uma instância da conhecida paixão pelas formas de "arte primitiva". Como ocorre com outros objetos da mesma paixão, o jongo é redefinido ao ser colocado "dentro de um molde de uma contracultura artística ou comunidade boêmia" (PRICE, 2000, p. 75). A integração nos circuitos de espetáculos artísticos alternativos é tratada como benéfica, em princípio, na medida em que implica divulgação e valorização. Resta saber se essas são metas compartilhadas genericamente pelos que detêm algum conhecimento da dança.

Para finalizar, é preciso admitir os limites do tratamento "patrimonial" que se vem tentando dar aos remanescentes dessa tradição afro-brasileira fundada no segredo e na rixa. Ao que tudo indica, a folclorização – "movimento histórico através do qual uma estrutura social ou uma forma de discurso perde progressivamente sua função" (ZUMTHOR, 1997, p. 23) – é condição prévia à integração ao patrimônio cultural. Pois exige formas de reflexão sobre a prática em uma linguagem cujas categorias são alheias aos não-jongueiros. Ao mesmo tempo, outras funções vêm aderindo à dança e é urgente imaginar alternativas de política cultural adequada que não ignore nem subestime os raros conhecedores do jongo, membros das camadas mais pobres e subalternas da sociedade. Pode ser que, para eles, a transformação de costumes desusados em peças folclóricas para consumo turístico seja uma dessas alternativas válidas. Demandas e gurumentas serão, ou já são, memórias do tempo do cativeiro.

Referências bibliográficas

AGIER, Michel. Distúrbios identitários em tempos de globalização. *Mana:* Estudos de Antropologia Social, Rio de Janeiro, 7(2), 2001. p. 7-33

AQUINO, Thiago Ferreira de. *Sobre a instrumentação do jongo em diferentes localidades conforme observado no VIII Encontro de Jongueiros (Guaratinguetá, SP).* Relatório de Iniciação Científca (PIBIC/UNIRIO). Rio de Janeiro, fevereiro de 2004.

BOHLMAN, Philip. *The study of folk music in the modern world*. Bloomington : Indiana University, 1988.

CARNEIRO, Édison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

CASTRO, Hélio Machado de. Pequena história dos Encontros de Jongueiros. In: *VIII Encontro de Jongueiros, Guaratinguetá – SP, 21 e 22 de novembro de 2003*. São Paulo: Cachuera!; Prefeitura Municipal de Guaratinguetá, 2003.

DIAS, Paulo. Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo. In: *VIII Encontro de Jongueiros*, Guaratinguetá/SP, 21 e 22 de novembro de 2003, São Paulo: Cachuera!, 2003 (Programa impresso em folheto).

DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: JANCSÓ, István; KANTOR, Iris (Org.). *Festa:* cultura e sociabilidade na América portuguesa. São Paulo: EDUSP, 2001.

GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha:* do terreiro aos palcos. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995.

LIMA, Rossini Tavares de. *Folclore de São Paulo:* melodia e ritmo. São Paulo: Ricordi, 1954.

MOURA, Gabriela B.; HIGA, Igor Shinzato; AQUINO, Thiago F. Duas lideranças jongueiras: cultura tradicional afro-brasileira no contexto da globalização. *Comunicação apresentada no V Congresso da International Association for the Study of Popular Music (IASPM/LA)*, Rio de Janeiro, 22 a 25 de junho de 2004.

NETTL, Bruno. *The Western impact on world music:* change, adaptation, survival. New York: Schirmer Books, 1985.

_____. O estudo comparativo da mudança musical: estudos de caso de quatro culturas. *Conferência de abertura do I Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2001.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional do Folclore, 1984. Cadernos de Folclore, n. 34.

SARLO, Beatriz. Culturas populares, velhas e novas. In: *Cenas da vida pós-moderna:* intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz:* a literatura medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.

RANCHOS CARNAVALESCOS E TEATRO DE REVISTA NO RIO DE JANEIRO: UM OLHAR ETNOMUSICOLÓGICO

Olavo Vianna Peres
olavovianna@hotmail.com

Resumo: A pesquisa em andamento tem como objetivo principal levantar e analisar dados do meio urbano carioca nas duas últimas décadas do século XIX ao decorrer do século XX, com enfoque na relação entre duas importantes manifestações da época: os Ranchos Carnavalescos e o Teatro de Revista. Utiliza-se como instrumentos de análise neste trabalho os conceitos propostos de circularidade cultural e de intertextualidade (Bakhtin, Ginzburg) que tratam da interrelação de signos entre classes sociais distintas, aliados a um olhar etnomusicológico sobre o repertório, buscando ressaltar a relação dos gêneros musicais nos contextos específicos, bem como apontar suas singularidades. Através de fontes como informações jornalísticas, arranjos musicais de época, gravações entre outros, busca-se a identificação dos signos e suas eventuais correspondências. As fontes primárias pesquisadas são: periódicos de época, na coleção em microfilme do Jornal do Brasil (de 1893 a 1920), disponível na Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, e partituras musicais e documentos de teatro de revista, que tem o carnaval como tema recorrente, no acervo da Companhia de Teatro de Revista Pascoal Segretto, na Seção de Música da mesma biblioteca. Dentre as importantes informações obtidas ressalta-se a de que o Ameno Resedá, um dos principais ranchos, participou da organização de espetáculos de revista, como foi noticiado no Jornal do Brasil, confirmando esta ligação entre os gêneros, bem como a entrevista de Hilário Jovino, fundador do primeiro rancho a desfilar no carnaval, que assinala a participação de ranchos carnavalescos nos desfiles natalinos, em que estes teriam se "originado".

Introdução e objetivo:

Os ranchos carnavalescos da passagem do século XIX ao XX são o principal foco deste trabalho, que procura subsidiar os estudos desse importante período da história da música brasileira. Além de pouco abordado em textos de maior abrangência, boa parte da literatura que cobre o tema mais específico o discute sem uma reflexão mais aprofundada sobre suas fontes de pesquisa e seus eventuais problemas.

Nossos principais objetivos são: levantar e organizar diversos dados, textos de jornal, fotos, partituras e músicas gravadas pertinentes aos ranchos, bem como relacionar estas informações com outras atividades culturais da época, principalmente o Teatro de Revista, baseados no conceito de circularidade cultural. Assim como a pesquisa, catalogação e análise do acervo de teatro de revista da Empreza Pascoal Segreto, que se encontra não catalogado na Biblioteca Nacional como uma das principais fontes primárias relacionadas a este gênero, e a

produção de um texto, que contribua com uma visão crítica para o esclarecimento da produção cultural deste período.

Metodologia:

Os conceitos que permeiam este trabalho - a circularidade e a intertextualidade cultural - foram extraídos da obra de Mikhail Bakhtin, e tratam da troca ou circularidade de signos culturais entre classes sociais distintas. A existência de extensa bibliografia que vem apontando a interrelação entre signos de classes sociais diferenciadas e as relações de poder a ela subjacentes como eixo de análise da cultura carnavalesca no Brasil parte da sugestão de Bakhtin de que esta "troca" aconteceria mais intensamente no carnaval pelo fato de neste período se abolirem certas convenções sociais e, assim, estariam as classes mais "próximas", festejando e entretendo-se nas ruas. Aliamos aos conceitos um olhar etnomusicológico sobre o repertório, visando ressaltar a interação de gêneros musicais em contextos específicos, destacando também suas singularidades.

Ao entendermos este conceito, podemos ver claramente que várias manifestações culturais"aproveitam", ou reciclam signos de outras, possivelmente de uma manifestação de outra classe social (podemos fazer a distinção entre classe alta e povo, como fez Bakhtin, mas é possível determinar diversas outras nuances como região de origem, ou mesmo subdividir entre classe média, média-baixa, baixa, etc). No caso específico dos ranchos podemos verificar a circularidade, por exemplo, na presença de coristas do teatro municipal cantando nos ranchos com uma técnica que podemos chamar de "erudita", ou com a presença de membros-fundadores de ranchos compondo para espetáculos de teatro de revista, trazendo influências de um estilo para o outro.

Além da bibliografia analisada, houve pesquisa sobre fontes primárias, sendo estas: o acervo de periódicos da época, com os microfilmes do Jornal do Brasil de 1890 à 1930, do acervo da Seção de Periódicos da Biblioteca Nacional, foram verificados até o ano de 1914; partituras, arranjos musicais, documentos e textos ligados ao Teatro de Revista, do acervo da companhia de Teatro de Revista Pascoal Segreto, além do acervo Iconográfico, ambos encontrados na Seção de Música da Biblioteca Nacional; acervo de discos do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ.

Ranchos: origens e transformações.

O Rio de Janeiro, capital da nova república, era o destino de grande parte dos fluxos migratórios internos. Negros recém libertados, baianos, pernambucanos, sergipanos,

alagoanos, entre outros tendiam a se organizar de acordo com seu grupo de origem, conservando suas tradições, rurais em maioria, de cada lugar. Manifestações como pastoris, ranchos de Reis, caboclinhos nordestinos, cordões compostos por valentões e capoeiras e blocos com brancos e mulatos, mais bem comportados, talvez pela presença das mulheres, eram comuns durante o ciclo natalino, entre dezembro e janeiro, e na época do Carnaval, estes, misturados às manifestações das camadas mais baixas que já habitavam a capital (TINHORÃO, 1998).

Os desfiles de ranchos, tradicionalmente, aconteciam, entre o Natal e o dia de Reis, 06 de janeiro, tanto na região portuária do Rio, onde se concentrava grande parte dos emigrantes, quanto na sua origem, a Bahia. Sua transformação de ranchos de Reis em ranchos carnavalescos, está ilustrada na 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.
> [...] deixou de ser no dia apropriado isto é, à 6 de janeiro, porque o povo não estava acostumado com isso. Resolvi então transferir para o Carnaval. Foi um sucesso! Deixamos longe o Dois de Ouros.[1]

Mantendo uma formação básica dos ranchos do ciclo natalino, ou seja, ao som de chulas tocadas por flauta, violão, pandeiro e ganzá, com cabrochas, velhos, reis, rainhas, caramurus, e capoeiras vestidos de diabo, tendo aparente organização, os ranchos carnavalescos passaram a ser bem vistos pelas autoridades, se contrapondo às balbúrdias dos cordões e blocos. Este fato garantiria sua multiplicação, abrangendo a classe média-baixa além da região portuária, iniciando um processo de transformação dos moldes iniciais dos ranchos.

Ao final da primeira década do séc. XX, surge um importante rancho: o Ameno Resedá. Como na maioria dos ranchos que surgiam, seus membros pertenciam a baixa classe média, formada por funcionários públicos, operários das fábricas de tecido e do Arsenal da Marinha, e com ela novos elementos seriam incorporados: o conjunto de sopros e o coro de pastoras, e ao repertório, maxixes, marchas e dobrados.

A formação de banda de sopros, que se difundiu no Rio de Janeiro durante o séc.XIX, principalmente entre as corporações militares, já vinha estreitando seus laços com o Carnaval: "O advento do Carnaval à européia,no Rio de Janeiro, em 1855, por iniciativa do

[1] JORNAL DO BRASIL, 18 de janeiro de 1913.

escritor José de Alencar, numa tentativa de superpor o entrudo popular a um estilo mais ao agrado da classe média" fortaleceu a relação das bandas com a música popular.

> Os gêneros mais em voga na época, schottisches, valsas, polcas e mazurcas importadas da Europa, entraram nos repertórios para atender aos propósitos de modernidade das novas camadas da pequena burguesia [...]. Nada havia mesmo a estranhar nesse progressivo envolvimento das bandas marciais com a música popular uma vez que, na década de 1880, a própria origem predominantemente urbana dos militares em geral, levava-os a desejar a participação no Carnaval. (TINHORÃO, 1998).

A partir dessa transformação, se nota um "rebuscamento" das apresentações dos ranchos, com a inclusão no repertório de músicas eruditas, e maior atenção às questões melódicas/ harmônicas, além da participação de vários artistas entre cenógrafos, escultores e pintores com o aparecimento dos enredos.

Em 1911, no mesmo ano em que o governo corta a ajuda financeira às três principais Sociedades da época: Tenentes, Democráticos e Fenianos, o Ameno Resedá se apresenta para o presidente Marechal Hermes da Fonseca demonstrando a intenção de atingir o gosto da classe dominante, e da mídia, que é alcançado através de ensaios dedicados à imprensa. É interessante observar o ponto de vista do Jornal do Brasil, na introdução da entrevista de Jovino: agora que os barulhentos e espalhafatosos cordões vão se transformando em ranchos substituindo as chulas por lindas marchas e a pancadaria de pandeiros e tamborins por afinadas orquestras [...]".

Jovino aponta uma outra origem para a nova instrumentação de sopros adotada pelos ranchos:

> na Bahia há o terno de reis e os ranchos. O terno é constituído dos operários daquelas fábricas, que vestem seus filhos e saem com a filarmônica da fábrica à frente. O terno não tem mestre sala nem porta bandeira.
> O rancho é constituído pelo pessoal alegre e folgazão. A filarmônicaé substituída pela flauta, o pandeiro e o ganzá...
> - Mas então os nossos ranchos...
> - [...] são uma mistura carnavalesca do terno e do rancho da Bahia, mas com muito mais imponência, rigor e riqueza.
> O senhor quer saber de uma coisa?
> Quando no dia 31 de dezembro último vi o rancho dos Democráticos, tive a impressão nítida , a impressão mais fiel dos ranchos de Itapoam, na Bahia. É aquilo mesmo, sem tirar nem botar. Confesso que tive saudades da minha terra.

Percebemos nesta afirmação a intertextualidade das manifestações, com as sociedades organizadas com objetivos na festa do carnaval, desfilando no ciclo natalino,

fazendo um movimento inverso ao que fizeram os ranchos anteriormente, como fica claro na matéria do dia 01 de janeiro de 1913, do Jornal do Brasil:

> Eram 11 horas da noite quando em frente ao Jornal do Brasil desfilaram os foliões dos Democráticos, que ainda ontem deram sobejas provas de seu extraordinário e finíssimo espírito.
> O pequeno préstito dos Democráticos obedecia a seguinte ordem:
> Dois carnavalescos montados em burrinhas de papelão fingindo comissão de frente e trajando ricas fantasias de cetim azul e branco.
> Seguia-se uma comissão de fantasiados [...].
> Depois apareceu o Recreio das Flores, novel sociedade do bairro da Saúde, e que se apresentou em público pela segunda vez conquistando os mais vivos aplausos [...].
> Já passava da meia-noite , e estávamos em pleno ano novo [...] quando uns sons lindos e harmônicos vieram despertar nossa atenção.
> Era a gloriosa rapaziada do Flor do Abacate [...].
> Logo depois apareceram as Damas Japonesas [...].

A Sociedade Carnavalesca Club dos Democráticos e os ranchos carnavalescos citados foram criados em função da festa do Carnaval, porém estavam desfilando no ciclo natalino. Assim, signos do ciclo natalino (leia-se os primeiros ranchos) se somaram a outros transformando o carnaval; estes, por sua vez, voltariam ao ciclo natalino, provavelmente modificando-os, reforçando a circularidade cultural proposta por Bakthin.

Como característica marcante dos ranchos podemos ressaltar a predominância de nomes relacionados a flores, "União das Flores" ou "Ameno Resedá", havendo algumas exceções como "A Mulher Vermelha" ou "Arrepiador". É comum, na literatura, encontrarmos uma certa confusão quanto à classificação das agremiações carnavalescas: ranchos são confundidos com blocos, ou até mesmo, em um momento, um grupo ser rotulado como bloco e logo adiante, no mesmo texto, ser chamado de rancho. Isto acontece principalmente devidoà presença de signos comuns entre as agremiações, confundindo o pesquisador desatento para esta circularidade.

Entre elementos possivelmente acrescentados pelos ranchos no carnaval figuram a comissão de frente, as porta bandeiras, além dos enredos, todos estes aproveitados pelas Escolas de Samba, dando continuidade à intertextualidade cultural.

Ranchos carnavalescos e Teatro de Revista:

Durante o séc. XIX, são percebidas a fixação e transformação do teatro no Rio de Janeiro, e ligadas a isso várias transformações sociais, sendo o teatro representação e espaço onde circulavam as ideologias das classes a ele ligadas. Surgia desta forma a ópera, o teatro romântico, as mágicas e o teatro realista. A partir da segunda metade do séc.XIX, observamos

o aparecimento do Teatro de Revista, gênero apreciado à classe média que surgia no Rio de Janeiro. Percebe-se uma abordagem satírica (a "linguagem do riso", segundo Bakhtin) sobre fatos e personagens do cotidiano, muitas vezes sob o tema do carnaval, provavelmente pela inversão de valores ocorrida neste ritual. A inclusão de tipos populares como o português, a mulata, o matuto, o funcionário público, etc., e o uso da música e da dança brasileira como o samba, o maxixe e o lundu, seriam resultado da busca por parte autores de um caráter nacional para o teatro. A presença de camadas amplas da população (ou seja, os próprios "tipos populares") foi garantida pela decisão do empresário Pascoal Segreto com a cobrança de 500 réis por um lugar na geral -um chopp custava 300 reis (MARTINS, 2004)- o que também estimularia o caráter nacional.

Com um espetáculo entremeado de músicas, o teatro se torna um importante meio de divulgação destas e de seus compositores, também se utilizando de sucessos musicais para lançar peças teatrais. A instrumentação é aproximada a uma orquestra (às vezes com o saxofone e/ou bateria, influência da música norte americana) tocando os gêneros populares como o samba, demostrando novamente a intertextualidade dos signos culturais europeu/americanos.

Tido como um dos primeiros compositores a aproveitar os teatros para tornar suas músicas sucessos nas ruas durante o carnaval, o maestro João José da Costa Junior lança o tango-chula "Vem cá, Mulata", na revista "O Maxixe" em 1906, além das polcas "No Bico da Chaleira", sobre episódios políticos da época, e "Dengo-Dengo", lançada pela revista de mesmo nome, no Teatro São José, em 1913, usando, nesta, melodia de um estribilho do folclore baiano:

> "Eu bem dizia, baiana,
> dois metros sobrava,
> saia de balão,
> babadão,
> metro e meio dava."(TINHORÃO, 1988)

O rancho Ameno Resedá participou de uma montagem da revista "Dengo-Dengo", como noticia o Jornal do Brasil, em 24 de janeiro de 1914:

> palcos e salões - "A matinée de amanhã no São José vai ser um deslumbramento. É em beneficio 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.

Esta é uma das principais informações sobre a ligação entre os gêneros aqui abordados, juntamente com a informação em "A Era das Revistas" (TINHORÃO) sobre compositores que mais contribuíram para o teatro de revista no período de 1920 a 1930. Entre estes estão José Barbosa da Silva, o Sinhô, um dos fundadores do Ameno Resedá, ao lado de Lamartine Babo e Pixinguinha, que, segundo relatos do livro "Ameno Resedá, o Rancho que foi escola", de Jota Efegê (até hoje a principal referência sobre o tema), mantinha relações com o famoso rancho.

Conclusão

A fase "áurea" dos ranchos acaba na década de 1920 embora este tipo de manifestação tenha se apresentado nos carnavais e perdurado nas colunas dos jornais até a década de 40. Possivelmente, daí em diante, os ranchos e sociedades carnavalescas em geral, passaram a perder status para os desfiles de Escolas de Samba. Porém boa parte de seus signos distintivos continuaram presentes nesse "novo" formato de desfile de carnaval.

Podemos constatar, assim, a pertinência do conceito de Bakhtin entre as mais diversas manifestações culturais, formando uma teia de símbolos, que atravessa o tempo e barreiras sociais, tornando mais complexa a tarefa de identificação de características ou estilos específicos de ranchos ou até mesmo entre as diversas agremiações carnavalescas.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. B. Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1990.

ARAÚJO, Samuel *Acoustic labor in the timing of everyday life:* A critical contribution to the history of samba in Rio de Janeiro. Dissertação de doutorado (Ph.D.) em Musicologia, Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (E.U.A.) 1992a.

Descolonização e discurso: notas acerca do poder, do tempo e da noção de música. Revista Brasileira de Música 20:7-15, 1992b

"O som da Belle-Époque carioca". In: Lorenzo Mammi et alli, Rio de Janeiro 1842-1920: Uma Trilha Musical. Encarte de CD. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 1999c.

BAHKTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993

CABRAL, Sérgio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Lumiar Editora, 1996

FREIRE, Vanda L. Bellard. A mágica: um gênero musical esquecido . In: *Revista da ANPPOM* . Rio de Janeiro : ANPPOM, 1999.

FRANCESCHI, Humberto. *Registro sonoro por meios fonomecânicos no Brasil*. Rio de Janeiro: Studio HMF, s/d [1984].

A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 1992.

JORNAL DO BRASIL, 1883-1930.

JOTA EFEGÊ (pseud. de João Ferreira Gomes)Ameno Resedá – O rancho que foi escola. Rio de Janeiro: Letras e Artes.

_____.*Maxixe*: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Conquista.

LAMAS, Dulce. *Música popular gravada na segunda década do século*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes/UFRJ, 1997.

MARTINS, Willian de Souza Nunes. Pascoal Segreto: "Ministro das Diversões" do Rio de Janeiro (1883-1920). Rio de Janeiro, dissertação (mestrado em História Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O Choro*.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular*. Petrópolis, Vozes, 1978.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 1988.

_____. *Música popular*: do gramofone ao rádio e TV. S. Paulo: Ática.

MONTEIRO, Neyde de Castro Veneziano. *Não Adianta Chorar*: teatro de revista Brasileiro... Oba!. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996

REFLEXÕES SOBRE UM PROJETO DE EDUCAÇÃO MUSICAL POPULAR COMO UM ENCONTRO CULTURAL

Marília Stein
mariliastein@terra.com.br

Resumo: O presente texto propõe a comunicação de uma pesquisa em andamento sobre o Projeto OUVIRAVIDA, que é uma proposta de educação musical popular concebida em 1999 pela Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (FOSPA) e realizada desde então em conjunto com a Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Neste projeto, equipes de professores da FOSPA desenvolvem ações pedagógico-musicais voltadas a crianças e jovens de 7 a 18 anos em comunidades populares sul-rio-grandenses, onde são realizadas aulas de canto coral, flauta doce e percussão, além de outras atividades pedagógico-culturais. A reflexão sistemática sobre esta experiência tem sido o alicerce de sua ação, a partir de referenciais tais como a investigação sócio-antropológica de Paulo Freire (1987) e a teoria da ação coletiva de Howard Becker (1977). Assim, o diálogo cultural e a construção de convenções, objetivos e funções compartilhadas pelos diferentes grupos constituídos nos distintos bairros processam-se constantemente neste projeto de educação musical popular, que se delineia como um encontro cultural ideologicamente calcado na valorização dos fazeres musicais cotidianos das crianças e jovens em suas comunidades, em seus interesses e necessidades e na criação de musicalidades próprias deste espaço, constituído por ouvintes, aprendizes, professores e músicos das comunidades populares e da FOSPA.

As pesquisas baseadas na perspectiva cultural, alimentadas pelos estudos e teorias da Antropologia e instrumentalizadas pelo método etnográfico, têm-se desenvolvido há algumas décadas no Brasil. Se a Etnomusicologia no Brasil vem se expandindo no encontro da Musicologia com a Antropologia desde as décadas de 70/80 do século XX, com estudos sobre música indígena (BASTOS, 1999), música afro-brasileira (CARVALHO, 1999) e música urbana (VIANNA, 1988), só para citar alguns exemplos, a área de interesse nos processos de ensino e aprendizagem musicais, especificamente, que podemos chamar Antropologia da Educação Musical ou Estudos das Etnopedagogias Musicais (conforme PRASS, 1998), vem-se constituindo há menos tempo, a partir dos trabalhos de Conde e Neves (1984), sobre expressões musicais populares em diferentes contextos na cidade do Rio de Janeiro. A identificação da Antropologia da Educação Musical com estudos de cunho propriamente etnográfico vem ocorrendo com os bem mais recentes trabalhos de Arroyo (1999), Prass (1998) e Stein (1998), entre outros, respectivamente interessados nos processos de ensino e aprendizagem musical em uma festa do Congado e em um Conservatório de Música na cidade

de Uberlândia (MG), em uma bateria de escola de samba em Porto Alegre (RS) e em oficinas de música em bairros populares, também na cidade de Porto Alegre[1].

Em uma época de mudança de paradigma científico e de reconhecimento pela Educação (como área de produção científica, de legislação sobre a ação escolar e de implementação de fato destas leis na intervenção escolar) das pluralidades étnico-culturais da sociedade contemporânea e da necessidade de redimensionar os saberes operados nos ambientes educacionais[2], o professor-pesquisador nas diferentes instâncias de ensino em que atue precisa se dispor ao "estado de permanente 'vigilância epistemológica' " (SANTOS apus LUCAS, 1994/1995, p. 18), para a qual a Etnomusicologia e a Antropologia da Educação Musical podem colaborar decisivamente (ARROYO, 2000; LUCAS, 1994/1995; BÉHAGUE, 1997). Abordarei dois aspectos desta colaboração:

Como um primeiro aspecto a destacar, é da Antropologia que advém o conceito de relativização cultural, que permite à área da Educação Musical refletir sobre o significado musical como próprio a um contexto cultural e, portanto, variável e não-hierarquizável. Conforme Lucas, "o significado musical é construído culturalmente, em dadas condições contextuais e ignorá-las pode implicar a projeção de preconceitos e distorções por parte do pesquisador" (LUCAS, 1994/1995, p. 20). O etnomusicólogo Gerard Béhague trata deste argumento transcrevendo parte de uma declaração da década de 80 do Instituto Nacional de Música da FUNARTE:

> a música na educação não deve ser tomada sob um prisma academicista, priorizando a proposta musical eurocêntrica, numa visão elitista, ou compartimentada do fazer. Todas as manifestações musicais devem ser consideradas como parte inerente ao fazer musical, atentando-se para nossa pluralidade e heterogeneidade culturais. A produção musical específica e imediata de cada comunidade precisa ser apreendida e entendida como valor em si e ponto de partida, porque do manuseio consciente e reflexivo da produção musical de cada realidade garantem-se as possibilidades de ampliação da percepção. Em decorrência, a reelaboração do material musical e a apreensão de outras realidades sonoras permitem ao educando o aprofundamento da linguagem. Dessa forma, expressar-se musicalmente é consequência do vivenciar as possibilidades sonoras. (FUNARTE apud BÉHAGUE, 1997, p. 9 - 10).

Para cumprir esta tarefa relativizadora, "marcos analíticos que contemplem a dimensão cultural dos repertórios musicais serão cada vez mais necessários para acessar

[1] Foi publicado em 2003 um artigo coletivo de Lucas, Arroyo, Prass e Stein sobre significados pedagógico-musicais atribuídos a manifestações percussivas nestes três diferentes espaços culturais urbanos investigados, relacionados à cultura afro-brasileira.

[2] Ver a este respeito as novas Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana (BRASIL, 2004).

protocolos de ação na pesquisa e na formação educacional em música" (LUCAS, 1994/1995, p. 21).

O segundo aspecto que destaco como importante colaboração da Etnomusicologia e da Antropologia da Educação Musical à Educação Musical é o "exercício transformador" (ARROYO, 2000, p. 18) da pesquisa etnográfica, que prevê uma inserção prolongada do pesquisador na cultura investigada. Nesta situação de "deslocamento cultural" (ARROYO, 2000, p. 18), o pesquisador tem a oportunidade de estranhar o familiar e familiarizar-se ao exótico (DA MATTA, 1971). Trata-se da transformação do olhar e da sensibilidade. Conforme Béhague:

> se faz urgente a realização de estudos etnomusicológicos para educadores musicais, como fundamento da sua formação profissional, no sentido de prover não só o conhecimento básico das tradições orais (populares, folclóricas, tradicionais) de cada país (e cada região) e das idiossincrasias das músicas correspondentes, mas também de experiências de campo para sensibilizar os docentes e indiretamente seus alunos sobre os valores nativos estéticos de cada comunidade. Isto teria como consequência benéfica o resultado muito positivo de poder representar aberta e honestamente os valores da cultura ou subcultura vivenciada, inclusive os próprios conceitos de "música". Além disso, o professor com conhecimento das culturas musicais de seus alunos (e sensibilidade apropriada para essas músicas), estará numa posição de real comunicação com os alunos que se sentirão valorizados neste processo. Com essa formação, o educador musical pode chegar a se tornar um verdadeiro agente de comunicação musical integrada, em culturas diversificadas e heterogêneas do seu próprio país. (BÉHAGUE, 1997, p. 11).

Entre 1996 e 1998 realizei um estudo de cunho sócio-antropológico no Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no qual investiguei processos de ensino e aprendizagem musical negociados no encontro cultural entre oficineiros e oficinados, participantes de oficinas de música desenvolvidas em bairros populares conhecidos como Vila Cruzeiro e Morro Santana, em Porto Alegre (RS). Nestes dois contextos refleti sobre formas de negociação e significados de repertórios musicais, formas de pertencimento e uso de instrumentos musicais e sobre diferentes modos de organização temporal dos eventos pedagógico-musicais. Analisei ambas as oficinas como espaços de encontro cultural constituídos a partir das culturas de oficineiro e oficinandos (seus recursos simbólicos e materiais), espaços estes também constituintes das culturas de cada participante e das comunidades envolvidas com o evento. Sob a influência desta experiência de fazer etnográfico, me engajei em 1999 na concepção, elaboração e

coordenação[3] do Projeto Ouviravida, de Educação Musical Popular, realizado em bairros populares de Porto Alegre, Alvorada e Gravataí, no Rio Grande do Sul, pela Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (FOSPA) em conjunto com a Secretaria da Cultura do Estado do Rio Grande do Sul. Tendo sido idealizado pelo então Diretor Artístico da FOSPA, Tiago Flores, o projeto tinha como pressupostos básicos a construção da cidadania e a democratização do acesso a equipamentos de cultura, no caso, para os grupos populares a que o projeto se dirigia, acesso a uma orientação qualificada em educação musical, a instrumentos musicais convencionais, a tecnologias audiovisuais, transporte, etc. No corpo do projeto reformulamos estas questões acrescentando a necessidade de pensar o Projeto Ouviravida como um encontro cultural, um evento pedagógico-musical que representasse descoberta e transformação para todas as partes envolvidas no mesmo, educandos, educadores, familiares, administradores da FOSPA, outros membros das diferentes comunidades atingidas pelo projeto. Queríamos, assim, fugir do discurso comum a outras Orquestras provedoras de projetos sócio-pedagógico-musicais, que pretendem "levar a música erudita" a grupos de bairros populares "que não tem cultura" ou ainda "àqueles que tem uma cultura pobre". Se estas palavras às vezes não estão explicitadas no discurso, muitas vezes permeiam-no, sublinhando uma concepção hierárquica e centrada na cultura do educador / instituição mantenedora do educador.

Com a exposição dos objetivos apontados acima, queríamos também enfatizar para a necessidade de valorizar as culturas de todos os participantes do Projeto Ouviravida, para construir, a partir das mesmas, redes de significação daquele fazer musical conjunto, investigativo e criador.

Neste projeto, equipes de professores da FOSPA desenvolvem ações pedagógico-musicais voltadas a crianças e jovens de 7 a 18 anos em comunidades populares sul-rio-grandenses, onde são realizadas aulas de canto coral, flauta doce e percussão, além de outras atividades pedagógico-culturais. Na construção de seu planejamento pedagógico-musical, tem sido referência importante a proposta de investigação sócio-antropológica de Paulo Freire (1987), que orienta o olhar do professor-pesquisador para temas recorrentes no discurso e na ação dos educandos, a partir dos quais formular coletivamente o trabalho semestral, com uso de repertórios e práticas musicais variados, abordados por estratégias pedagógicas também diversificadas (ensino coletivo ou em pequenos grupos, através de escuta/olhar/imitação – da

[3] A elaboração do projeto foi realizada junto com a educadora musical Dulcimarta Lino (LINO; STEIN, 1999) e a coordenação do projeto é realizado, desde meu afastamento do projeto, em 2003, pela educadora musical Nisiane Franklin, contando também com uma coordenação administrativa, encabeçada por Tiago Flores.

oralidade – ou da leitura/escrita, com maior ou menor engajamento do movimento corporal, etc.).

A teoria da ação coletiva de Howard Becker (1977) também tem servido de fundamento para o projeto, que se sustenta em um fazer coletivo, no qual se constrói o compartilhamento de convenções, objetivos e funções, os quais se encontram em constante processo de negociação e transformação.

Alvorada é uma das cidades próximas a Porto Alegre onde o Projeto Ouviravida se desenvolve. Estatísticas das condições sócio-econômicas desta cidade indicam ser uma região com alto índice de risco social, em relação ao que a Prefeitura empreende, por exemplo, projetos de resgate da cidadania, como oficinas culturais, entre as quais o Ouviravida. Os alunos do Ouviravida em Alvorada constituem um grupo economicamente heterogêneo, abrangendo crianças e jovens de classe média e de classe média baixa. O educador musical responsável pelo Canto Coral nesta localidade é um jovem adulto pertencente à classe média porto-alegrense, com curso superior em Música na UFRGS e experiência em diversificados conjuntos instrumentais e/ou vocais, transitando entre a linguagem musical mais acadêmica, sob influência da música européia, e a linguagem musical popular, sob múltiplas influências afro-americanas. A partir de um momento do fazer musical coletivo deste grupo, em que alunos adolescentes abordavam juntos com o educador a música "Samba de uma nota só", de Tom Jobim e Newton Mendonça, dentro da temática da "Música Brasileira como parte de nossa Identidade", um educando produziu uma composição improvisada cantada e gravada quase acidentalmente pelo educador, no momento inicial da aula, quando se arrumavam os materiais para dar início ao trabalho. O aluno explora o refrão: *Quanta gente existe por aí que fala, fala e não diz nada ou quase nada / Já me utilizei de todas as drogas e no final não sobrou nada ou quase nada...* O canto baseia-se no ritmo das frases e na ênfase de um timbre rouco e com o uso da voz em intensidade forte, quase gritada, reforçando o caráter dramático do conteúdo criado na paródia. As estrofes correspondentes à canção, improvisadas, também tematizam as condições sociais e psicológicas do jovem compositor de Alvorada, aproximando a expressão musical resultante do gênero rap, conhecido do aluno e aqui explorado de forma articulada à bossa nova "Samba...". (Projeto Ouviravida, Alvorada, 2002).

Em outros momentos a apropriação do evento envolve outros significados, que pendulam entre a criticidade e o romantismo, mas indicando por diferentes meios simbólicos a apropriação, pelos participantes do projeto, de sua autoria. O "Tema do Ouviravida" foi uma música composta por uma banda de pagode formada por membros da comunidade da Vila Pinto (bairro Bom Jesus, Porto Alegre, RS), de perfil popular, considerada pela mídia como

uma das comunidades com maior índice de criminalidade na região de Porto Alegre. Seu texto reflete a valorização do projeto como instrumento de transformação social:

> *Hoje a criança tem caminho / Hoje a criança tem futuro / Graças ao Projeto Ouviravida / Nenhuma criança fica sem rumo / Crianças felizes por poder tocar / Graças a Deus hoje vai tudo mudar / Pessoas competentes ajudando em tudo / Amanhã você terá um novo mundo / Falo tudo isso em forma de canção / Que uma flauta doce salva um coração (BIS) / Coração que sente toda esta magia / Ter o seu valor acima da harmonia* (Projeto Ouviravida, Vila Pinto, Banda Contato Total, nov. 2000).

Em uma reunião de avaliação de um evento do qual membros do Projeto Ouviravida participaram – o desfile de alunos da Vila Pinto e familiares na Escola de Samba Imperatriz Dona Leopoldina (do bairro Jardim Leopoldina, em Porto Alegre, RS) – Marilene, mãe de dois alunos do projeto, expressa sua mudança de perspectiva em relação à articulação cultura da comunidade / cultura da orquestra, que passam a ter suas fronteiras borradas:

> *Aconteceu uma coisa muito boa desde que o projeto veio pra comunidade. Antes, se falasse em OSPA, Orquestra, isso tudo era distante, ninguém queria nem saber, música de ópera, de orquestra. Muito distante, um outro mundo. Agora, a gente conhece a OSPA, se interessa mais sobre música, música clássica. Já não é mais um bicho-de-sete-cabeças. A orquestra entrou nas nossas vidas, e passou a ser uma coisa nossa* (Projeto Ouviravida, Vila Pinto, Marilene, 27 fev 2001).

Solicitado pelo professor Melô (Percussão, Alvorada) a fazer uma avaliação sobre o Projeto Ouviravida, o aluno Marcelo (19 anos) escreve o seguinte:

> *Eu gosto de música como pagode, rip, rop, funk, e também gauchesca, porque tudo isso, é que na minha vida tudo pode-se aprender como neste projeto Ouviravida, que se aprende tudo o que se imagina e a percussão está ótima. (...)*
> *Então o projeto é para nós isso aqui – Aprender a pensar com nossas próprias cabeças darmos bons exemplos de personalidade de forma aberta que é cada vez mais consciente, em nos ajudar, porque quem está vivo, sempre está começando ou continuando.*
> *Alguma história – Aprender vários tipos de música de canto coral.*
> *Alguma luta – Ser alguém na vida como muitos querem neste projeto.*
> *Algum projeto ou algum sonho – O projeto é que o canto coral é um sonho porque desde que eu entrei na primeira vez eu adorei os cantos que nem tinha ouvido. E isso é tudo que eu tenho pra falar do projeto OUVIRAVIDA.*(...) (Projeto Ouviravida, Alvorada, Marcelo, 20 ago 2002).

Estas falas, impressões de membros do Projeto Ouviravida sobre seus resultados, expressam que o mesmo vem pautando a desconstrução de estereótipos e hierarquias de

valores musicais, atento a reduzir barreiras sócio-econômicas e psicológicas. A ação sobre estas barreiras, que segmentam a sociedade, a música e a humanidade, pretende transformar o que poderia ser visto pelo educador como um enfadonho ou exaustivo deslocamento geográfico (de um bairro para o outro) como uma marcante e recompensadora viagem cultural, permeada de negociações e trocas, conflitos e aprendizagens, uma aventura de encontros e desencontros com o outro, de produção musical conjunta.

Um exemplo de diálogo cultural exercitado neste projeto de educação musical popular, ideologicamente calcado na valorização dos fazeres musicais cotidianos das crianças e jovens em suas comunidades, em seus interesses e necessidades e na criação de musicalidades próprias deste espaço, é o Laboratório de Construção de Instrumentos Musicais a partir de Materiais Recicláveis. O mesmo resulta do desenvolvimento do Projeto Ouviravida na Vila Pinto, onde se constataram necessidades (poucos instrumentos musicais disponíveis em relação à demanda por aulas de percussão) e possibilidades materiais e interesses culturais para a experimentação de uma proposta que envolvesse a construção de instrumentos musicais com materiais recicláveis. Uma das entidades apoiadoras do projeto na região é uma ONG que baseia seu trabalho na reciclagem de lixo, havendo uma relação de vizinhança e a circulação de pessoas, idéias e produções culturais entre Ouviravida e Galpão de Reciclagem do Centro de Educação Ambiental. Além disso, o Laboratório cumpre a função de reforçar a exploração e criação sonora e a vivência de um fazer musical que visa à sistematização de diferentes conceitos e habilidades em música, complementando as outras ações pedagógico-musicais desenvolvidas pelo Ouviravida (aulas de canto coral, flauta doce e percussão e outras atividades pedagógico-musicais).

Neste sub-projeto específico do Ouviravida há dois educadores responsáveis, um fagotista, compositor e construtor de instrumentos musicais, residente em um bairro de classe média em Porto Alegre, pertencente ao quadro de músicos da FOSPA, com experiência em música de concerto e em música popular, trabalhador voluntário no Ouviravida, e o outro percussionista e construtor de instrumentos musicais, residente em Cachoeirinha, cidade de perfil popular vizinha a Porto Alegre, pertencente ao quadro de professores do Projeto Ouviravida (mas que, no entanto, não recebe pelas horas dedicadas ao Laboratório, onde, portanto, também exerce trabalho voluntário), com experiência em música e dança popular afro-brasileira. No Laboratório repertórios musicais conhecidos tanto pelos educadores quanto pelos educandos, como o funk, axé-music, olodum, etc., são trabalhados em arranjos rítmico-percussivos originais, criados coletivamente, e, junto a este repertório familiar a todo o grupo, novas estruturas rítmico-percussivas são sugeridas e arranjadas ou criadas a partir de idéias

básicas organizativas, como um ritmo empreendido por um instrumento de percussão que funciona como base, ou a partir da idéia de compasso "de três" ou "de cinco". Fundamentando esta proposta, diz o documento sobre o Laboratório:

> *Sucata não é lixo, é material reciclável, é, portanto, potencial sonoro e musical. Qualquer corpo que vibra produz um som. Nem sempre será perceptível pelo ouvido humano, ou prazeroso conforme a concepção estética do ouvinte. Porém, desenvolvendo técnicas específicas, é possível transformar um pedaço de cano de PVC ou uma lata de alumínio em instrumento musical. Neste processo de busca de um som musical no instrumento em construção se desenvolve também uma percepção estética. Buscam-se critérios para julgar a qualidade sonora de objetos até então selecionados apenas por sua qualidade material e seu valor de troca – "É este um som bonito? Doce? Expressivo? Rude? Musical?" Estreitando-se o vínculo estético com a realidade imediata, esta pode ser melhor reconhecida, investigada, traduzida e dialogada.* (Laboratório..., Projeto Ouviravida, 2000).

Diz ainda o documento:

> A ênfase do Laboratório é, pois, *processual*. Interessa aos luthiers (os mestres deste trabalho) e a seus aprendizes e monitores, aos educadores e educandos, viver *processos significativos* em sua formação musical. Processos de sensibilização, de reflexão, de criação, de motivação, de corte e mudança, de transgressão e sistematização, de debate e descoberta.
> Esta pedagogia musical, afinado fruto do Projeto Ouviravida, promoverá conjuntos de instrumentos não-convencionais que mostrarão ao público interessado alguns ângulos do Laboratório, suas musicalidades, seus atores, suas criações.
> Porém o espetáculo ao público, essencial a qualquer artista, terá importância subordinada às descobertas de galpão, aos processos musicais e sociais de base, cotidianos, às múltiplas surpresas e superações diárias, que então se refletirão no palco, na orquestra, no espetáculo, onde cidadãos mais confiantes, ativos, críticos, conscientes e sensíveis se abrirão a novas conexões com o mundo. (Laboratório..., Projeto Ouviravida, 2000).

Um dos principais objetivos do Laboratório seria:

> Desenvolver conhecimentos musicais pelo cruzamento (mostrando e promovendo relações) de processos criativos ligados a escutas e expressões culturais da comunidade da Vila Pinto com músicas de diferentes situações históricas e geográficas, tais como música étnica, eletro-acústica, de concerto, minimalista, etc. Através deste processo investigativo dialógico, sistematizar possíveis aportes formativos e informativos de diferentes tradições musicais. (Laboratório..., Projeto Ouviravida, 2000).

A reflexão constante sobre estas variadas experiências constituintes do Projeto Ouviravida tem sido o alicerce de sua ação, tanto entre educadores, como entre educandos,

familiares, membros das comunidades envolvidas, em compartilhamentos da experiência com membros do ambiente acadêmico, parceiros de ONGs, representantes do poder público, etc. Propondo um trabalho sistemático de educação musical junto a grupos populares residentes em regiões economicamente carentes de Porto Alegre e de outras cidades do Rio Grande do Sul, este projeto vem se esforçando por estabelecer um diálogo pluricultural e produzir processos e eventos significativos tanto para a FOSPA quanto para as populações atingidas pelo Projeto, constituintes – FOSPA e grupos populares - desta nova comunidade cultural em construção.

Considero que os planos projetados e as experiências realizadas no Projeto Ouviravida resultam de um encontro transformador entre pessoas de diferentes grupos socioculturais, entre as quais incorporaria, além daquele mais diretamente envolvidos com o trabalho pedagógico-musical e outras responsáveis pela administração do mesmo, as pessoas envolvidas com a pesquisa etnomusicológica e etnopedagógica, com a divulgação de seus resultados e inquietações e envolvidas também na intervenção na realidade a partir da transformação vivenciada em diferentes contextos de trabalho de campo. Trata-se (o Projeto Ouviravida) de uma prática social que (não sem problemas, conflitos ou desacertos) é, graças a esta ação coletiva entre mundo social e mundo científico-acadêmico, voltada à pluralidade étnico-cultural da sociedade contemporânea e à construção do novo a partir do encontro cultural.

Referências bibliográficas

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

_____. Um olhar antropológico sobre práticas de ensino e aprendizagem musical. *Revista da ABEM.* Porto Alegre, n. 5, set 2000. p. 13 – 20.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A Musicológica Kamayurá:* para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2. ed. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva.* Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BÉHAGUE, Gerard. Para uma educação musical realista na América Latina ou A contribuição etnomusicológica na formação realista do educador musical latino-americano. In: ENCONTRO LATINO-AMERICANO DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 1, 1997., Salvador. Título desconhecido. Não foi publicado.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. *Horizontes Antropológicos,* v. 5, n. 11, p. 53 – 91, 1999.

CONDE, Cecília; NEVES, José Maria. Música e educação não-formal. *Pesquisa e Música,* Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 41 – 49, 1984.

DA MATTA, Roberto. *Relativizando.* Petrópolis: Vozes, 1971.

LINO, Dulcimarta; STEIN, Marília. *Projeto Ouviravida:* uma proposta de educação musical popular para crianças e jovens de 7 a 18 anos através da flauta doce, da percussão e do canto coral, da Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Porto Alegre: 1999 (não publicado).

LUCAS, M. E. Etnomusicologia e globalização da cultura: notas para uma epistemologia da música no plural. *Em Pauta.* Curso Pós-Graduação em Música/UFRGS. n.9/10. Dez.94 – Abr/95. p.16-21.

LUCAS, Maria Elizabeth; ARROYO, Margarete; STEIN, Marília; PRASS, Luciana. Entre congadeiros e sambistas: etnopedagogias musicais em contextos populares de tradição afro-brasileira. *Revista da FUNDARTE,* Montenegro: Fundação de Artes de Montenegro, v. 1, n. 1 (jan / jun 2001), p. 4 – 20.

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

STEIN, Marília. *Oficinas de música:* uma etnografia de processos de ensino e aprendizagem musical em bairros populares de Porto Alegre. 1998.

STEIN, Marília; BENTO, Gelson; MENTZ, Fábio. *Laboratório de Construção de Instrumentos Musicais a partir de Materiais Recicláveis do Projeto Ouviravida*. Porto Alegre, Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre / Secretaria de Cultura do Rio Grande do Sul, 2000. (Não publicado)

_____. Ouviravida: um projeto da Fundação Orquestra Sinfônica de Porto Alegre de educação musical em bairros populares. In: ENCONTRO REGIONAL DA ABEM SUL/ ENCONTRO DO LABORATÓRIO DE ENSINO DE MÚSICA, 4./1., 2001, Santa Maria. *Anais.* Santa Maria: UFSM, 2001, p.108-116.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

RELAÇÕES SOCIAIS E PERFORMANCE MUSICAL: UM ESTUDO EM OFICINAS DE PERCUSSÃO

Vânia Müller
vmuller@linhalivre.net

Resumo: O presente projeto de pesquisa pretende revelar os sentidos que têm a performance musical para alunos de Oficinas de Percussão, cujos objetivos fundamentam-se na concepção de uma educação musical que proporciona a vivência musical, a performance, também como um valor em si, independente de saberes de alguma forma sistematizados. As observações são feitas nas quatro (4) Oficinas de Percussão que são oferecidas a crianças e adolescentes da comunidade de Florianópolis, SC, como Projeto de Extensão do Núcleo de Educação Musical – NEM, programa do Departamento de Música, CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. Através destas observações busca-se descrever, caracterizar e compreender aspectos objetivos e subjetivos pertinentes à performance musical infanto juvenil, que nos possibilitem avançar nas reflexões sobre diferentes formas de se relacionar com música, ampliando e aprofundando nossa consciência sobre como realizar uma educação musical pertinente à natureza e cotidianidade de crianças e adolescentes. A coleta de dados está se realizando na observação livre, observação participante, registro em caderno de campo, registro em áudio e vídeo e, entrevistas semi-estruturadas. Através destes procedimentos está se focalizando as sutilezas e subjetividades dos comportamentos e das relações sociais no âmbito da rotina das Oficinas de Percussão do NEM e suas eventuais implicações nas performances musicais dos alunos. A pesquisa iniciou em agosto de 2003 e se encerrará em julho de 2005. Tomando como foco e valorizando o aspecto vivencial da música - pois que é anterior e, eventualmente, independe de saberes sistematizados, busca-se revelar resultados que venham instigar e fundamentar as discussões sobre performance musical, também, enquanto evento social.

Introdução

Um dos desafios da área de Educação Musical é construir e sistematizar conhecimento pedagógico musical que permita ao aluno relacionar-se com a música também como uma área do conhecimento, sem que se perca a satisfação inerente que ele tem nas vivências musicais no seu cotidiano, nos seus locais de lazer, na sua privacidade, nas suas rodas de amigos; sem que se perca o que acontece lá, onde a relação com a música se dá independente de saberes e conceitos sistematizados, mas, primordialmente através da experiência prática, da performance. Não aquela performance caracterizada pela perfeição de técnica e habilidade físico-motora, mas o evento em si, o momento em que uns tocam e outros ouvem.

Nessa direção, a presente pesquisa pretende revelar os sentidos que têm a performance musical para crianças e adolescentes. Tomando como foco e valorizando o aspecto vivencial da música - pois que é anterior e, eventualmente, independe de saberes sistematizados, busca-se revelar resultados que venham instigar e fundamentar as discussões sobre performance musical, também, enquanto evento social.

Para tanto, estão sendo observadas as quatro (4) Oficinas de Percussão, que são oferecidas a crianças e adolescentes da comunidade de Florianópolis, SC, como Projeto de Extensão do Núcleo de Educação Musical – NEM, programa do Departamento de Música, CEART, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, uma vez que estas oficinas têm a performance musical não só como ponto de partida para a construção de saberes musicais, mas a têm, também, como meio e fim: estas oficinas de percussão têm seus objetivos fundamentados na concepção de uma educação musical que proporciona aos alunos a vivência musical, a performance, como um valor em si.

Através destas observações busca-se descrever, caracterizar e compreender aspectos objetivos e subjetivos pertinentes à performance musical infanto-juvenil, que nos possibilitem avançar nas reflexões sobre diferentes formas de se relacionar com música, ampliando e aprofundando nossa consciência sobre como realizar uma educação musical pertinente à natureza e cotidianidade de crianças e adolescentes.

Referencial Teórico

Esta pesquisa fundamenta-se nas concepções e significados que Christopher Small atribui à performance musical, a partir de sua singularidade e importância na vida humana. Segundo Small (1989), na objetificação do conhecimento musical a experiência vivida deixou de ter importância no ato de conhecer música. No caso do conhecimento artístico em geral, ele insiste na "suprema importância do processo artístico, e na relativa falta de importância do objeto artístico; o instrumento essencial da arte é a experiência irrepetível" (SMALL, 1989, p.14). O aspecto "vivencial" da música na obra de Small (1998) é de tal forma relevante, que o autor parte do princípio de que "toda arte é ação, performance, [...] e seu significado não reside no objeto criado, mas nos atos de estar criando, estar expondo, e estar percebendo" (p. 140).

O autor argumenta que independente do espaço físico onde ocorra, do gênero de música, ou, da época, deve-se pensar o significado da música e sua função na vida humana a partir da performance (SMALL, 1989). Segundo o autor, este momento pode ser comparado a um ritual, no sentido de que as pessoas que participam do evento estão vitalmente explorando,

afirmando e celebrando algo que não pode ser feito através de outra linguagem (SMALL, 1998), pois o que de fato acontece é que, no momento em que estamos envolvidos de alguma maneira com música, nos conectamos com aquilo que imaginamos como ideal para nós, com a imagem ideal de nós mesmos e com a imagem do que julgamos nossa relação ideal com o mundo e com as outras pessoas. Assim, a performance não se constitui em um momento de mero divertimento, mas nos ensina sobre o nosso lugar no mundo, na relação com as pessoas e na natureza. (SMALL, 1995, 1998).

Para os vínculos pessoais que se estabelecem e qualificama performance musical, Small (1998) se refere ao "aspecto comunitário" da música, salientando que os sentidos encontrados em uma performance musical são revelados pelas relações entre as pessoas que nela estão envolvidas. O autor acredita que as pessoas envolvidas em uma performance musical estão, essencialmente, celebrando as relações que se estabelecem entre elas, e que a qualidade da performance será determinada pela qualidade das relações geradas no momento da performance. Noutro contexto, Müller (2000)[1] traz evidências do aspecto comunitário da música nas performances musicais de crianças e adolescentes em situação de rua, onde as relações sociais e as subjetividades daquele grupo eram determinantes para a caracterização e qualidade das referidas performances.

Nessa direção, focaliza-se as relações sociais estabelecidas entre as crianças e adolescentes, nas Oficinas de Percussão, bem como a relação destes com o professor da oficina, buscando compreender em que medida a qualidade das performances musicais do grupo é determinada pela qualidade dos vínculos estabelecidos entre os integrantes das performances. Para observar e analisar a performance musical do grupo constituído pelos alunos das Oficinas de Percussão do Programa NEM – UDESC, focaliza-se o aspecto comunitário da música (SMALL, 1989; MÜLLER, 2000) a partir das concepções de Guareschi (1999), para quem,

> os grupos humanos, e as sociedades em geral, são melhor compreendidos se forem vistos como constituídos, em sua essência, por relações. Não é, por exemplo, nem o número, nem a cor, nem o tamanho, nem a idade das pessoas o essencial na constituição de um grupo. O que faz um grupo ser um grupo são as relações que nele se estabelecem. (GUARESCHI, 1999, p. 142).

[1] MÜLLER, Vânia (2000) "A música é, bem dizê, a vida da gente": um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA. PPG Música – UFRGS, Dissertação de Mestrado, Porto Alegre.

As relações sociais no âmbito da rotina das Oficinas de Percussão do NEM são observadas na perspectiva dos estudos sobre o cotidiano; temática que tem contribuído sensivelmente para a contextualização da aula de música, e na compreensão dos processos de transmissão e recepção de práticas musicais significativas infanto-juvenis. Segundo Souza (2000),

> [...] quem quiser ensinar música sob a perspectiva do cotidiano deve saber mais sobre música do que o músico prático ou o musicólogo. Esse 'mais', porém, não significa uma 'desmusicalização' da aula de música (isto é, um ensino de música sem música), mas, sim, a aquisição de conhecimentos sobre a gênese de horizontes de experiências musicais de crianças e jovens. (SOUZA, 2000, p. 181).

Sob essa perspectiva, acreditamos estar, também, na direção da "religação dos saberes" de Edgar Morin (2001), que nos alerta sobre a "inadequação cada vez mais ampla, profunda e grave entre, de um lado, os saberes desunidos, divididos, compartimentados e, de outro, as realidades ou problemas cada vez mais multidisciplinares, transversais, multidimensionais, transversais, multidimensionais, transnacionais, globais e planetários" (MORIN, 2001, p. 36). Através das revelações obtidas no presente trabalho de pesquisa sobre a performance musical de crianças e adolescentes, buscamos alternativas para a construção de conhecimento músico pedagógico à altura da complexidade da realidade cotidiana atual de alunos e professores, e com verdadeiros sentidos para ambos. Dessa forma temos como objetivos:

Geral:

Investigar os sentidos que tem a performance musical para os alunos das Oficinas de Percussão do Núcleo de Educação Musical – NEM.

Específicos:

- Descrever as performances musicais dos alunos das Oficinas de Percussão;
- Compreender em que medida a qualidade das performances musicais do grupo é determinada pela qualidade das relações sociais estabelecidas entre os alunos e entre os alunos e a professora;
- Analisar as performances musicais dos alunos das Oficinas de Percussão da perspectiva de seu contexto sócio, cultural, histórico e político;

- Discutir implicações para a Educação Musical, a partir da análise das performances musicais realizadas nas Oficinas de Percussão.

Metodologia

Na busca dos sentidos atribuídos à performance musical pelos alunos das Oficinas de Percussão do NEM, pretende-se abordar as sutilezas e os significados intrínsecos e extrínsecos embutidos nos comportamentos, nas posturas, nas falas e gestos das crianças e adolescentes no âmbito do cotidiano e da dinâmica de suas atividades músico pedagógicas. O cenário desta investigação constitui-se nas quatro (4) Oficinas de Percussão, que se caracterizam por atividades práticas de ritmos brasileiros e de outras culturas musicais, através da execução de instrumentos de percussão, da voz e, eventualmente de instrumentos melódicos e harmônicos contemplando, primordialmente, a performance musical.

As Oficinas de Percussão são oferecidas para crianças e adolescentes na forma de Projetos de Extensão do Programa do Núcleo de Educação Musical – NEM, sendo que duas (2) são realizadas no Laboratório de Ensino e Educação Musical – LEEM, nas próprias instalações do Departamento de Música do Centro de Artes, na UDESC. As outras duas oficinas se realizam na escola núcleo do Programa NEM, a Escola Estadual Básica Leonor de Barros, no Bairro Itacorubi, em Florianópolis. Em cada cenário de investigação existe uma turma de crianças de 9 a 12 anos e outra turma de adolescentes de 13 a 17 anos.

Através da imersão neste cenário, que valorize a natureza e a abrangência do objeto desta investigação, busca-se uma vivência atenta às relações humanas do grupo estudado, tentando captar suas sutilezas e verificar a existência de uma possível relação entre os sentidos que movem as relações sociais cotidianas do grupo e a qualidade de suas performances musicais. Para tanto, os alunos são observados, antes, durante e depois das aulas, nos corredores e pátios, nos contatos informais com o professor e colegas e, nos entornos dos contextos que envolvem eventuais apresentações, ou seja, os movimentos das crianças e adolescentes antes, durante e depois da performance musical.

Procurando revelações que dizem respeito aos sentidos atribuídos à performance musical pelos próprios sujeitos e da compreensão de sua relação com ela, o método utilizado está sendo o etnográfico. Uma das características da etnografia é a "preocupação com o significado, com a maneira própria com que as pessoas vêem a si mesmas, as suas experiências e o mundo que as cerca" (ANDRÉ, 1995, p. 29). Para Lepoutre (2001):

> a etnografia, que procede classicamente por imersão mais ou menos completa e durável do pesquisador no meio das pessoas que ele estuda, [...] permite revisitar as condutas individuais ou coletivas dos adolescentes por um outro referencial de leitura, que não é mais aquele da sociedade dominante ou global, mas sim a do próprio grupo. (LEPOUTRE, 2001, p. 448).

Nas palavras de Rockwell (1995) esta é uma das metas da etnografia: "reconstruir 'a visão dos nativos', redefinida como a visão 'êmica' " (p. 40). Segundo Bresler (1995), a etnografia, é o método de pesquisa apropriado para captar valores e significados, implícitos e explícitos, partilhados dentro de uma comunidade. A autora afirma que a instrução de música traz valores e mensagens implícitas, de modo que "a etnografia pode ser uma forte ferramenta na articulação e comunicação desses valores, os quais sempre têm importante função no ensino/aprendizagem de música" (BRESLER, 1995, p.15).

Para Rockwell (1995) a etnografia "propõe-se a conservar a complexidade do fenômeno social e a riqueza de seu contexto peculiar" (p. 45). A peculiaridade deste cenário, as Oficinas de Percussão do NEM, vai ao encontro de uma característica da etnografia que é sua dimensão histórica: seu conteúdo curricular tenta reagir à educação modernista – que objetiva a qualidade total e hegemônica – e aos seus respectivos valores e conhecimentos historicamente construídos, ao mesmo tempo em que percebe influências daquele paradigma, não só na 'escolaridade' dos alunos – vindos, na grande maioria, das escolas públicas de Florianópolis – como também nos alunos bolsistas, professores das Oficinas de Percussão. Assim, a investigação etnográfica nos possibilita ver em que ponto nos situamos, nesse processo de transição entre paradigmas, fortalecendo e fundamentando nossos ímpetos de reação a um passado que, histórica e culturalmente tem se sedimentado. Como salienta Rockwell (1995):

> um estudo etnográfico tem sempre presente a dimensão histórica (...) como inevitável componente de todo processo atual. Constrói-se, assim, um 'presente histórico', em vez de um 'presentre sistêmico'. Um presente em que se reconheçam os vestígios e as contradições de múltiplos processos de construção histórica e não um presente que suponha a coerência de um sistema social ou cultural acabado. Para conseguir isto, é necessário integrar a informação histórica local (documental e oral) e geral com a análise etnográfica. (ROCKWELL, 1995, p. 47).

A importância de uma compreensão histórica dos sujeitos no contexto da realidade atual em que estão inseridos, não deve desprezar sua trajetória individual. Embora os alunos das Oficinas de Percussão do NEM constituam um grupo no momento da investigação, valorizaremos as heterogeneidades sociais, cognitivas, culturais e políticas que ele contem.

Dessa forma, a observação etnográfica é a ferramenta apropriada no discernimento do histórico individual das crianças e adolescentes, o que qualificará os dados obtidos, e nos capacitará questionar possíveis conceitos generalizantes na literatura, quando se trata da questão da diversidade dentro de um grupo que se nos apresenta homogêneo.

Na opinião de Bourdieu (1997), para conhecer o sujeito que é nosso objeto de estudo, é necessário

> dar-se uma *compreensão genérica e genética* do que ele é, fundada no domínio (teórico ou prático) das condições sociais das quais ele é o produto: domínio das condições de existência e dos mecanismos sociais cujos efeitos são exercidos sobre o conjunto da categoria da qual eles fazem parte [...] e domínio dos condicionamentos inseparavelmente psíquicos e sociais associados à sua trajetória particular no espaço social. (BOURDIEU, 1997, p. 699-700).

As técnicas utilizadas para a coleta, análise e interpretação dos dados são a observação livre, a observação participante, registro em diário de campo, entrevistas livres e semi-estruturadas, análise de partituras e material didático das Oficinas de Percussão, fotografias e gravações em áudio e vídeo. Através desses procedimentos metodológicos busca-se a originalidade, fidelidade e profundidade da realidade sócio educativa que está sendo estudada.

Entre material registrado em caderno de campo e em áudio e vídeo, temos, até a presente data, um total de 20 (vinte) oficinas, 4 (quatro) apresentações, 7 (sete) ensaios para as apresentações e 4 (quatro) entrevistas semi-estruturadas. Estas observações correspondem a 40 (quarenta) alunos observados, aproximadamente.

Considerações finais

Considerando que o processo desta pesquisa se encontra no ponto de intensa imersão e observação no cenário, seria preliminar demais tecer conclusões, uma vez que estamos em faze de coleta de dados. Porém, os dados coletados até o presente momento apontam para a confirmação da hipótese de que as relações sociais no âmbito das Oficinas de Percussão estão, de alguma forma, contempladas - quando não determinam – a qualidade das performances musicais que ali se realizam; tanto em músicas formalmente executadas (previamente ensaiadas e/ou combinadas) quanto em improvisos musicais. Ficam explícitos os vínculos afetivos e familiares, como fator relevante na importância dada pelos alunos, às apresentações públicas e como motivos geradores de importância dada por eles àquela performance musical.

Os dados coletados até o presente momento apontam para a confirmação da hipótese de Small (1998), que se refere ao "aspecto comunitário" da música, salientando que os sentidos encontrados em uma performance musical são revelados pelas relações entre as pessoas que nela estão envolvidas.

Pretende-se, a partir de agora, intensificar as observações, registros e entrevistas, buscando aprofundar, detalhar e, se possível, caracterizar implicações existentes entre os referidos vínculos, as relações sociais e performance musical nas Oficinas de Percussão.

Referências bibliográficas

ANDRÉ, Marli E. D. de. *Etnografia da Prática Escolar.*Campinas: Papirus, 1995.

BOURDIEU, Pierre [Coord.]. *A Miséria do Mundo*. Petrópolis: Vozes, 1997.

BRESLER, Liora. Ethnography, Phenomenology and Action Research in Music Education. *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning,* n.3, vol.6*,* p. 4-16, 1995.

GUARESCHI, Pedrinho A. Pressupostos Psicossociais da Exclusão: Competitividade e Culpabilização. In: SAWAIA, Bader. (Org.) *As Artimanhas da Exclusão:* Análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 141-156.

LEPOUTRE, David.A cultura adolescente de rua nos grandes conjuntos habitacionais suburbanos. In: MORIN, Edgar. *A Religação dos Saberes:* o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 447-453.

MORIN, Edgar. *Os Sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *A Religação dos Saberes.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MÜLLER, Vânia. *"A música é, bem dizê, a vida da gente":* um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA. PPG Música – UFRGS, Dissertação de Mestrado, Porto Alegre, 2000.

ROCKWELL, Elsie. Etnografia e teoria na pesquisa educacional. In: EZPELETA, Justa; ROCKWELL, Elsie. *Pesquisa Participante.* São Paulo: Cortez, 1989.

SMALL, Christopher. *Musica, sociedad, educación.* Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SMALL, Christopher. Musicking: A Ritual in Social Space. In: RIDEOUT, Roger. (Org.) *Sociology of Music Education Symposium*. University of Oklahoma, 1995. p. 1-12.

SMALL, Christopher. *Musicking:* the meanings of performing and listening. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.

SOUZA, Jusamara. *Música, Cotidiano e Educação*. PPG-Música-UFRGS. Porto Alegre, 2000.

RENOVAÇÃO DO CHORO E SEUS REFLEXOS EM BELÉM DO PARÁ (DÉCADAS DE 1970 A 90)

Maria José Pinto da Costa de Moraes
yeye98@yahoo.com

Resumo: O Choro, Chorinho tal como é conhecido por muitos, é fruto de toda uma movimentação de Imprensa e meios de comunicação de massa em torno do seu "renascimento" na década de 1970. Foram muitos os jornalistas e produtores fonográficos empenhados na redescoberta de uma música verdadeiramente nacional, que facilitaram o nascimento de diversos "Clubes do Choro" pelo Brasil, possibilitaram gravações e relançamentos de discos, criação de conjuntos e todo um movimento que valorizou a tradicional música popular brasileira instrumental. O presente trabalho consiste na síntese de nossa dissertação de mestrado que trata do estudo do Choro em Belém do Pará no período de 1970 a 1999, também como produto dessa movimentação musical, envolvendo investigação sobre sua estrutura formal, tendo em vista identificar as influências e rupturas da produção do Choro local (em relação ao nacional) desse período, bem como a formação dos chorões paraenses e a relação desse aspecto com produção da época. A pesquisa realizou análises documentais, sendo os dados tratados qualitativamente, relacionando as entrevistas, os dados coletados na análise documental e pesquisa bibliográfica. Pela observação dos aspectos analisados, concluímos que a década de 1970 foi importante para avaliarmos o movimento musical que se apresenta em Belém atualmente, especificamente na área do Choro, pois foi nessa época que se formaram grupos, que formaram outros grupos e, nesse vai e vem, o Choro, produto da música européia reconfigurada pelo elemento negro aliado a uma maneira de interpretar essa música e, depois de fixada essa maneira, capaz de assimilar qualquer outro elemento, é que o Choro vem conseguindo sobreviver.

Analisando as posições relativas do Choro na história da música desde a sua formação no século XIX, conjuntos de danças e gêneros musicais, inspirado nas danças sociais, e no século XX, como gênero específico estimulado pela indústria fonográfica, notamos que o que diferencia o Choro carioca do século XIX, do Choro tal como o conhecemos hoje em dia, não são fatores sociais somente. Não é possível considerar o choro sem que esteja associado a seu contexto cultural e à produção de sentido coletivo, ultrapassando a dimensão da análise formal. Então, este trabalho faz um estudo do Choro em Belém do Pará nas décadas de 1970, quando do seu "ressurgimento" a nível nacional, até o final da década de 1990 e deverá responder à necessidade não só de registro da história do Choro de um passado recente em Belém, mas também envolverá uma análise reflexiva sobre a produção local desse gênero no período referido.

Nascido por volta de 1870, ainda como um jeito dos conjuntos brasileiros à base de violões e cavaquinhos tocarem os gêneros dançantes europeus em voga na época, o choro

acabaria por se impor como um gênero musical. O choro como outros gêneros musicais, possui códigos próprios – responsáveis por traços de sua personalidade – que geraram ao longo de sua história um "vocabulário também próprio". O que existia era uma forma social de convivência lúdica que, aliada à instrumentação utilizada pelos músicos resultava em um modo peculiar de prática musical coletiva e de formação de um grupo unido de laços afetivos característica que ainda hoje permanece.

Um aspecto fundamental para a compreensão do choro é a consideração do papel desempenhado pelos músicos e as formas de execução musical empregadas. Porque não se pode imaginar que o choro tenha vida própria pela simples proposição da sua escrita. Os chorões têm que estar em jogo, têm que estar em pauta, o Choro tem que estar proposto como repertório para as pessoas poderem praticá-lo. Então falar sobre choro é, de uma forma ou de outra, falar também sobre chorões, porque esta é uma música em que o fator da performance é determinante.

Quem já ouviu falar que em Belém há um grupo de Chorões? Quem são esses músicos? Quais suas origens? E qual a importância deste fato para a produção cultural regional?

O Choro, gênero musical com características intimistas, sempre foi restrito a pequenos auditórios e a saraus de fundo de quintal. Há evidências que teria nascido no final do século XIX e percorrido uma trajetória peculiar aos ambientes cariocas. E para nós, quando nasceu? Será que a história de nossos personagens, que hora se revelam chorões natos, não se confunde com a sua história, contada e enredada pelos meandros e contornos amazônicos?

A história da música no Pará ocorreu paralelamente ao que acontecia no sul do país em processo de assimilação do que já vinha sendo transplantado da Europa, ressaltando certamente, as características regionais. Como afirma Salles (1980, p. 25) "a nossa história é, por conseguinte a história do modelo europeu de cultura transplantado para a Amazônia", mas também sobretudo do Rio de Janeiro.

De modo geral, também se misturaram na Amazônia todos os elementos formadores de nossa etnia. A mestiçagem étnica corresponde, também aqui, ao hibridismo cultural.

Segundo Salles, o exame de certos suportes de cultura – e a música é um deles – nos permite avaliar o todo. O processo de colonização do Pará reproduz a experiência portuguesa nas demais regiões.

Os músicos, um grupo de compositores – alguns nascidos na ilha do Marajó, outros em Belém, outros no interior – comandados por violões, cavaquinhos, bandolins e flautas,

reuniam-se lá pelos idos da década de 1940 e 1950 nas salas reservadas e nos quintais do Umarizal, Telégrafo, Condor e tantos outros redutos de rodas seresteiras.

Músicos autodidatas em sua grande maioria, que aprendiam a tocar ouvindo discos na vitrola, compositores que dividiram durante a década de 1950 e 1960 os espaços dos programas da Rádio Marajoara e Rádio Clube: "A hora e a Vez do Boêmio" e "Conversa entre Violão e Cavaco".

Com o surgimento da bossa nova, em 1958, até o final da era dos festivais em 1972, aconteceu uma fase de renovação e modernização da música popular brasileira que inclui a ação de jornalistas e produtores fonográficos empenhados na redescoberta de uma música verdadeiramente nacional. Estimulado por esse movimento artístico-cultural o Choro experimentou também esse processo de ressurgimento e de renovação. Surgiram diversos *Clubes do Choro* pelo Brasil, possibilitando gravações e relançamentos de discos, criação de conjuntos e todo um movimento que valorizou a tradicional música popular brasileira instrumental. Em Belém, ao final da década de 1970, esses músicos passaram a contar com um espaço que se tornou o centro polarizador de chorões em Belém, a *Casa do Choro*, fundada por Aldemir Ferreira da Silva.

Um breve exame do quadro de entrevistas, montado para a realização desta pesquisa, fornece um panorama dos componentes sociais do choro, na cidade de Belém, mostrando as profissões de seus chorões, que não vivem profissionalmente do choro.

Não foi aleatória, para as entrevistas, a escolha de músicos profissionais, juntamente com músicos de pouca atuação no cenário profissional. O choro iguala e sempre igualou seus profissionais no ritual da reunião musical. Desta forma, músicos profissionais, com formação musical, compartilham das rodas com músicos que não aprenderam música em escolas e não são profissionais. A maior parte dos músicos travou contato realmente com algum conhecimento teórico, mas o fundamental foi a vivência, o domínio instrumental, adquirido no aprendizado pela intensa prática e a sensibilidade artística presente em todos eles. A espontaneidade também é um dos elementos essenciais pelo que já expusemos, quando nos referimos ao espírito dos chorões e sua maneira de fazer música.

A relação de profissões e ocupações constantes das entrevistas apresenta um bom parâmetro para que possamos identificar a posição social dos Chorões em Belém. Temos funcionários públicos, doutores, cartorários, encadernadores e jornalistas, a exemplo dos Chorões cariocas do século XIX. Os Chorões sempre tocavam a música que lhes dava prazer e nem sempre se viram obrigados a inclinar-se às exigências das forças do mercado. Entre outras, esta deve ter sido uma das razões pelas quais certos critérios de qualidade

interpretativa sempre prevaleceram neste tipo de música. O Choro sempre foi e continua sendo uma música de músicos. O Chorão, como qualquer trabalhador, vai atrás daquela atividade que lhe proporciona melhores condições de vida.

A análise da formação musical destes músicos seria o mais importante para o problema da profissionalização musical. As relações entre o Choro e a profissionalização são hoje complexas. O desenvolvimento da indústria cultural, como gravadoras, cinema, rádios, tv ampliaram muito o mercado de trabalho dos músicos, que antes só tinham a possibilidade de se apresentar em cafés, bares e similares. Evidentemente, o estímulo para a produção musical nunca esteve ligado somente aos fatores da tecnologia. A repercussão social da atividade do músico é o verdadeiro substrato de sua produção.

A posição estética dos Choros era, e é, uma de perfeição na execução e a busca de uma atração artística instantânea. Esta atitude tem prevalecido ao longo da história do Choro e continua a enriquecê-lo até os dias de hoje

O Choro em Belém é reconhecido como um dos exemplos da cultura do Pará e, através de seus Chorões é mantido vivo. Porém, o que nos interessa não é propriamente o problema da profissionalização musical, mas sim, de que maneira essa formação influenciou na produção musical destas pessoas, nas décadas de 1970 a 1990.

Chorões paraenses e sua música

Em se tratando de forma em música popular, essa não se dá, assim como nos outros aspectos, apenas a partir da edição escrita. O intérprete pode alterar ou modificar sua constituição, não executando repetições, executando quando ela não é indicada e, até mesmo, omitindo partes. De certa forma, isto também acontecia na música erudita: as repetições da "forma sonata" acabaram tornando-se facultativas, na medida em que a composição se tornava cada vez maior, e as suítes e partitas barrocas que indicavam repetições de ambas seções ||:A:||:B:|| eram executadas de diversas maneiras.

As partituras, estudadas neste tópico, foram transcritas e tiveram sua forma analisada a partir das gravações, embora este não seja propriamente um trabalho de análise e, sim, uma maneira de apresentar algumas características do Choro, feito por compositores de Belém.

Adamor do Bandolim

Chora Marajó (1980) - Instrumentação: bandolim, violão 6 cordas, violão 7 cordas e pandeiro e caixeta.

Esta peça se apresenta em duas partes A e B executadas na gravação na forma AA BB A. A parte A, em dó maior, é constituída de 16 compassos, e a parte B, em ré menor (subdominante relativa do tom principal), possui 23 compassos. A parte B é constituída de uma forma irregular e se apresenta com cinco frases e uma pequena ponte de dois compassos (c.27 e c.28). Esta parte B tem praticamente três tonalidades, inicia em Dm, depois F, depois o seu homônimo Fm, e no último compasso volta ao F.

Luiz Pardal

Edgar foi à feira (1999) **-** Instrumentação: bandolim, piano, violino Zeta (5 cordas), pandeiro e percussão de efeito: queixada e triângulo.

Na gravação com a qual se trabalha, a obra é ouvida da seguinte maneira: Introdução A B (improviso sobre A) B. A parte A está em lá menor, a parte B, está na subdominante ré maior. Por seu caráter modulatório, ambas terminam em dó maior.

A música impressa não corresponde à gravação, onde Pardal acrescenta uma ponte de oito compassos, em que o oitavo compasso jáé o início da improvisação.

A peça é constituída com divisões do pulso em quatro (semicolcheias) e combinações que perpassam as duas partes.

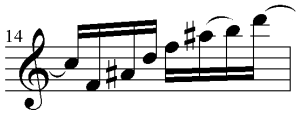
A Introdução (no campo harmônico de lá menor) vai do c.1 até o 1º tempo do c.8. A parte A, em lá menor, possui a seguinte estrutura a b c a' d, e é constituída de cinco frases de oito compassos cada uma.

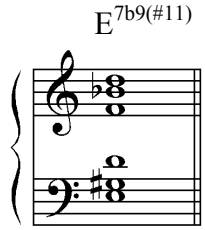
Uma característica desse Choro é a repetição de células rítmicas e melódicas (um tom abaixo) de dois em dois compassos na parte A (c. 17-18 e c. 19-20) e (c. 25-26 e c. 27-28).

Na parte B, é utilizada a repetição de células rítmicas e melódicas de quatro em quatro compassos. Os c.49 ao c.52 se repetem nos c.53 ao 56 (um tom abaixo) e nos c.65 ao c.68 (dois tons abaixo), concluindo as duas primeiras frases na dominante. No c.65 mais uma vez se utiliza a estrutura rítmica e melódica do início agora com o campo harmônico da subdominante sol maior e a última frase já cadenciando para o campo harmônico de dó maior (c. 49-52, c. 53-6 e c. 65-68).

Pardal tem uma construção de pensamento temático ou motívico elaborado harmonicamente. Seu vocabulário harmônico apresenta ressonâncias do "jazz" e "bossa nova".

Uma característica deste Choro são alguns acordes com tensão de 9, 11 e 13, nos quais o compositor utiliza superposição de acordes.





A base do acorde é mi maior com sétima e o arpejo da melodia si bemol maior (enarmonizado), resultando num acorde de $E^{7b9(\#11)}$

Nego Nelson

Duas Manhãs (1993) –Instrumentação: violão

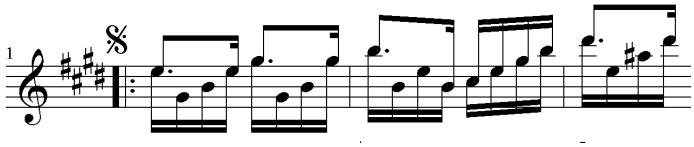
Este Choro de Nego Nelson se apresenta em duas partes que, no registro sonoro, se ouve da seguinte forma: A A B B A Improviso (do B três vezes) B coda. A parte A se apresenta na tonalidade de lá menor com vinte e quatro compassos e a parte B na sua homônima, lá menor, com 16 compassos.

A parte A é composta de seis frases de quatro compassos cada.

Aspecto interessante é o acompanhamento com baixo antecipado lembrando ritmos latinos, principalmente a salsa[1].



A melodia está nas primeiras e quartas notas do grupo de semicolcheias e dessa maneira perpassa toda a peça.



[1] O Estado do Pará está muito próximo das Guianas e de lá recebe forte influência da música caribenha com todos os seus ritmos latinos. Esses elementos são muito familiares ao povo do Norte.

A parte B está em lá maior e obedece a uma forma mais tradicional dentro do Choro isto é: 16 compassos de quatro frases.

O Choro em Belém, atualmente, é reflexo da heterogeneidade da formação dos compositores, de onde se conclui que o sotaque paraense do Choro se dá, na verdade, na escola de interpretação dos músicos, algo que só é registrado sonoramente. O Choro do Pará não é diferente, mas há o acréscimo da vivência de cada músico.

Mesmo sendo o Choro um gênero que incorpora um sentimento de nacionalidade, que escapa aos regionalismos, ele não passa imune às influências dos diferentes lugares do país onde é praticado. Chegamos a conclusão que não há, por exemplo, como dizer, com propriedade que exista um choro “carioca” “paraense", ou "brasiliense" embora, em todos esses lugares e em outros é possível perceber um sotaque próprio, a influência da musicalidade local nos compositores, instrumentistas e no choro que eles produzem, conseqüentemente. Isso ficou bem claro para nós à medida que fomos fazendo as análises das obras dos chorões paraenses e conhecendo um pouco mais a vida e a obra desses compositores. Ainda assim, com essas particularidades ou sotaques, o choro continua sendo uma música de caráter nacional. Isso pode ser explicado a partir do seu surgimento. O choro nasceu na cidade do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, justamente num momento em que se discutia fortemente a definição de uma identidade nacional. O Rio de Janeiro, como capital do país, na época, incorporava esse sentimento de nacionalidade cultural.

Depois de um período de relativo desaparecimento na mídia, na década que vai de 1985 a 1995, o Choro mais uma vez, espalha-se por todo o Brasil, nesta virada de século. O choro está presente em significativas e numerosas produções de discos independentes ou gravados por pequenos selos, bem como em shows e festivais em teatros e salas de espetáculos, por todo o país confirmando a vitalidade de um gênero marcado pela invenção e pelo talento.

Com esses novos caminhos em que o Choro é cada vez mais considerado, não como um gênero mais como uma maneira de tocar, podemos apontar proveitos em termos de liberdade técnica e influência que só enriquece a tradição musical brasileira.

O que há nesta maneira de tocar que faz com que haja hoje em dia jovens músicos entre vinte e trinta anos escutando chorões clássicos e dedicando grande parte de seu tempo e esforço a um tipo de música que aparentemente não acarreta dinheiro nem prestígio em uma sociedade que tem valores completamente opostos. Certamente, a maneira de abordar todos os gêneros populares e dar-lhes uma cor e um estilo particular que os define estilisticamente. O

Choro tanto pode ser uma polca como um tango brasileiro, tanto pode ser uma valsa quanto um xote, gêneros esses que se convertem em Choro, desde que submetidos ao estilo, ou seja, ao jeito de executar do Chorão. Por tudo isso podemos dizer, que o Chorão é um músico privilegiado que, para tocar bem e comover a quem o ouve, não precisa de papel pautado nem de freqüentar escola para aprender a bater o compasso. Para ele, basta apenas o instinto, a bossa e o talento que Deus lhe deu.

Toda boa música popular atua como um catalisador da experiência coletiva de uma população e neste sentido o Choro satisfaz todas as condições para ser não somente boa música popular como também um elemento importante de identificação cultural.

Referências bibliográficas

AUTRAN, Margarida *Renascimento e descaracterização do choro.* Anos 70**.** Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora Ltda,1980**.** 7 volumes

CAZES, Henrique*. Choro*: do quintal ao Municipal. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

GUEST, Ian. *Arranjo*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

LIMA, Luís Felipe. *Comunicação Intercultural*: o choro, expressão musical carioca. [on line]. Rio de Janeiro: 2001, [citado em 14/08/2001]. Tese de Doutorado, Escola de Comunicação da UFRJ. Disponível na Internet: http://www.samba-choro.com.br/debates/997806328

PISTON, W. *Armonía.* Barcelona: Editorial Labor, 1991.

SALLES, Vicente. *A Música e o tempo no Grão Pará*.Belém.Governo do Estado do Pará, 1980. (Col.Cultura paraense. Série Theodoro Braga).

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. 3. ed. São Paulo, Edusp, 1996.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três Compositores da Música Popular do Brasil*: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma Análise Comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova. Dissertação de Mestrado, ECA-USP. São Paulo, 2001.

VASCONCELOS, Ary. *História e inventario do choro*. Rio de Janeiro: Gráfica Editora do Livro, 1984.

CD

CHORO PARAENSE. Pará Instrumental V.4. Secretaria de Estado da Cultura-Governo do Estado do Pará. (Gravado de março a agosto/1997)

PARDAL, Luiz. Projeto Uirapuru V.9. Secretaria de Estado da Cultura- Governo do Estado do Pará. (Gravado de março a outubro 1998)

RÉQUIEM DA ENCOMENDAÇÃO DAS ALMAS: MEMÓRIA DE UMA RECRIAÇÃO MUSICAL

Luiz Pereira de Moraes Filho
luizpardal@prontonet.com.br

Resumo: Trabalho de Conclusão de Curso aqui apresentado é um relato da experiência do autor ao compor o Réquiem "Encomendação das Almas", realizando um cuidadoso trabalho de recriação musical no repertório do ritual do mesmo nome, que pertence à cultura popular, tomando por base a música e a letra original, tradicional da celebração realizada em Oriximiná, Município do Rio Trombetas, no Estado do Pará, com o objetivo de analisar o original e relatar os momentos da recriação musical. O trabalho de recriação do ritual da Encomendação das Almas foi realizado a convite da presidência do Instituto de Artes do Pará - IAP, para a efetivação de um projeto: *Valorização da Dimensão Estética do Atual e do Cotidiano*, para recriação, publicação e divulgação das rezas tradicionais utilizadas no ritual, de forma contemporânea. Para este trabalho, realizou-se pesquisa bibliográfica, pesquisa em sites da internet e uma narrativa dos passos do autor ao recriar o ritual, tomando por base a música tradicional utilizada pelos rezadores. A novidade deste trabalho é informar, apresentar, valorizar e difundir a música paraense como a composta pelo próprio autor do trabalho, o processo de criação além de suscitar nos artistas o interesse pelo resgate musical da cultura de nossa região, dando ensejo a outras pesquisas nesse sentido. A oportunidade de compor um Réquiem veio através de um processo que há séculos é utilizado na área da música, principalmente na erudita, que é a encomenda. A encomenda dessa obra deu ao compositor a oportunidade de refletir sobre todos os aspectos inerentes ao processo de recriação, quais fatores seriam relevantes de se manter para ter um aspecto coerente com a música original e ao mesmo tempo criar algo novo, ou seja, refazer renovando, atualizando. O autor entende que a finalidade principal deste estudo foi alcançada a partir do registro da obra em CD, e entende também que sendo um Trabalho de Conclusão de Curso possa auxiliar de alguma maneira na preservação desta memória cultural tão importante para o Estado do Pará.

PRELÚDIO

O Trabalho de Conclusão de Curso aqui apresentado é um relato da experiência do autor ao compor o Réquiem "Encomendação das Almas", realizando um cuidadoso trabalho de recriação musical no repertório do ritual do mesmo nome, que pertence à cultura popular, tomando por base a música e a letra original, tradicional da celebração realizada em Oriximiná, Município do Rio Trombetas, no Estado do Pará, com o objetivo de analisar o original e relatar os momentos da recriação musical.

O trabalho de recriação do ritual da Encomendação das Almas foi realizado a convite do Instituto de Artes do Pará - IAP, para a efetivação de um projeto de publicação e recriação para a divulgação das rezas tradicionais utilizadas no ritual, de forma contemporânea.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Na atualidade, a valorização das raízes culturais tem sido muito utilizada no âmbito educacional, sobretudo, na área das artes que dão ensejo a inúmeras pesquisas com o objetivo de resgatar a produção cultural com o intuito de reconstruir a história de nossos ancestrais, dos usos e costumes de nosso povo, da nossa região norte.

Utilizar a releitura, como resgate de uma cultura em extinção, representa uma forma de preservação, divulgação e modernização de uma manifestação cultural já existente, seja artística, social, histórica, ética, enfim de qualquer manifestação de merecido reconhecimento.

A recriação também representa um resgate e mais ainda uma forma de dar a conhecer na atualidade as obras, a cultura de uma determinada época apresentando a mensagem artística, seja literária, arquitetônica, plástica, cinematográfica, teatral ou musical com nova roupagem, adaptadas a realidade atual, sem perder suas características.

A recriação musical se apresenta de várias formas, entretanto, as pesquisas sobre o assunto, sua importância, sua técnica, a inspiração criadora, enfim, como uma composição musical real de valor são escassas, ainda que este tipo de criação represente um ponto de destaque na história da música.

O trabalho de recriação musical se constitui em um ato de criar algo novo a partir de uma música que já existe, com sensibilidade e espontaneidade, mantendo sempre em evidencia a idéia original, da mensagem melódica e/ou textual do autor.

Hoje o fenômeno da recriação musical é uma atitude bastante comum entre os músicos brasileiros juntando tradição e novidade, na música popular pode ser analisado em vários trabalhos de artistas que juntam essa tradição com idéias e concepções típicas de nossa época tecendo uma nova roupagem musical. Graças a isso hoje temos em gêneros como o Choro, a música nordestina, a música do norte e sul do Brasil, o rock, e tantos outros, uma nova maneira de resgatar o passado, mas com o pensamento no presente.

O Instituto de Artes do Pará - IAP, através do programa *Valorização da Dimensão Estética do Atual e do Cotidiano*, ao desenvolver este projeto pretende fortalecer a Encomendação das Almas, a partir do registro em CD das rezas tradicionais e de suas reinterpretações pelo canto coral e recriação em gênero orquestral. Assim busca-se a publicação e recriação pelas artes contemporâneas, dessa expressão tradicional da cultura cabocla da Amazônia.

O texto de apresentação do CD, feito pelo então presidente do IAP, Prof. Dr. João de Jesus Pares Loureiro, falando do projeto e do ritual gravado e reestruturado, explica:

> A Encomendação das Almas é o exemplo raro, e ainda vivo, de uma relação intercorrente do real com o imaginário, em Oriximiná, município ribeirinho do rio Trombetas, afluente do Amazonas, no estado do Pará-amazônico. É também, fonte de beleza e identidade, nessa celebração do "estar-junto" que a emoção estética implica, dentro de uma expressão mágico-religiosa. (...) É mais uma obra que revela a proposta do IAP: estabelecer uma ponte entre as raízes simbólicas da cultura paraense-amazônica e a contemporaneidade, de forma elevada, universal e experimental.

SEGUNDO MOVIMENTO

1. Exposição

Obteve-se a informação desta prática na aldeia de Sabroso de Aguiar, (Portugal) fazendo partes de seus costumes e tradições. Uma tradição já muito antiga, embora, ultimamente tivesse estado esquecida, foi retomada por um grupo de pessoas.[1]

Em Sabroso, dentre as inúmeras tradições que resistem até os dias atuais, a Encomendação das Almas inicia todos os anos no primeiro dia da quaresma, se estendendo até o último dia. A prática é assim descrita.:[2]

> A Encomendação das Almas consiste em todos os anos a partir do primeiro dia da quaresma até ao último dia da mesma, reúne-se um grupo de pessoas de todas as idades e sexos, e dirigem-se à hora marcada (normalmente por volta das 21h00) a um local previamente estipulado.
>
> Local este normalmente bastante alto e descampado, de forma a fazerem ouvir as suas orações por toda a aldeia.
>
> Dizem as pessoas, que antigamente toda a gente ouvia as orações e algumas acompanhavam as orações a partir das suas casas, hoje em dia isso já não acontece, pois os meios de comunicação (TV) tomaram posse das atenções das pessoas.

Souto Maior, em seu dicionário explica a Encomendação das Almas com o seguinte texto:[3]

> ENCOMENDAÇÃO-DAS-ALMAS. Nas sextas-feiras da Quaresma, até os meados do século XIX ou mesmo durante o mês de novembro (conhecido como mês das almas), saiam procissões noturnas que percorriam as principais ruas da cidade, em sufrágio das almas do purgatório. A procissão saía da igreja entre onze horas e meia-noite, com os homens à frente, com as feições encobertas, conduzindo lanternas. Cantavam ladainhas, rezavam rosários em voz alta. Todas as casas das ruas por onde a procissão passava estavam com as portas fechadas e as luzes apagadas. As portas ou janelas que estivessem abertas eram alvo de pedradas. Alguns devotos se flagelavam.

---

[1] http://eira.espigueiro.pt/gac-sabroso/costumesetradicoes.html.
[2] http://eira.espigueiro.pt/gac-sabroso/costumesetradicoes.html.
[3] http://www.soutomaior.eti.br/mario/paginas/dic_e.htm

A origem dessa manifestação confunde-se com o processo de colonização da Amazônia, fortemente marcado pela presença das missões religiosas no Brasil.

No Estado da Bahia, em especial no Município de Macaúbas, a Encomendação das Almas é uma prática de sufrágio as Almas do Purgatório, através de penitência e orações, levadas a termo as altas horas da noite. Neste ritual os participantes comparecem envolvidos em lençol branco, como fantasmas, e vão se esgueirando pelas travessas (ruas secundárias) até chegar ao local, que são os cemitérios, portas de igrejas, cruzeiros e encruzilhadas, onde farão a prática ritualística.

Para convidar os habitantes das proximidades para lembrar das almas do purgatório, os integrantes do grupo tocam as "matracas". Em uma só noite, na área urbana, o grupo chega a fazer três estações, ou seja, as paradas de Jesus Cristo descritas na Via Sacra, mas, nas zonas rurais, chegam a fazer sete ou nove estações. [4] O ritual começa com o canto, com a duração de aproximadamente trinta minutos, com melodia de caráter lúgubre, que varia de lugar para lugar.

No Pará, precisamente no Município de Oriximiná[5], conhecido por suas inúmeras manifestações religiosas, relatadas abaixo em um texto de Danielle Cabral, com o título "ORIXIMINÁ – ENTRE A DEVOÇÃO E A NATUREZA" visualizado no site da TV Liberal:[6]

> javascript:abre('oriximina1.htm','oriximina1')O Círio em louvor a Santo Antônio, o padroeiro da cidade, é diferente de tudo o que existe na tradição paraense. É noturno, fluvial e apresenta um espetáculo deslumbrante.
> Oriximiná tem atrativos para todos os gostos, a começar da natureza exuberante, culminando na devoção fervorosa ao seu padroeiro: Santo Antônio. (...) O município é rico em manifestações religiosas. A festa de São Sebastião com celebração litúrgica, em janeiro, é marcada pela realização de procissão e novenário. No lado profano, há o tradicional leilão para angariar recursos javascript:abre('oriximina5.htm','oriximina5')para a paróquia. No mês de março, acontece a Festa de São José, cuja procissão é promovida pelos operários do município. Outras festividades são destaques no município, tais como a quadra carnavalesca, a quadra junina, a temporada de férias escolares, a Festa da Castanha-do-Pará, a Pesca do Tucunaré (delicioso peixe da Amazônia) e as comemorações do aniversário do Município. Em Oriximiná existem, representando um aspecto cultural muito relevante no município, os "rezadores", os "encomendadores de almas" e os "esmoladores". Há ainda, os "cordões de pássaros" e as "pastorinhas",

[4] http://www.macaubasemfoco.hpg.ig.com.br/folclore.htm
[5] Município pertencente à Meso-região do Baixo Amazonas (Micro-região de Óbidos). Localiza-se no Oeste do Pará, na região da Calha Norte, margem esquerda do Rio Trombetas. Limita-se com Terra Santa, Faro, Juruti, Óbidos, Guiana, Suriname e Roraima.
[6] http://www.tvliberal.com.br/revistas/verpara/edicao5/oriximina.htm

> incentivados principalmente pela Prefeitura interessada em não deixar morrer as tradições. ...(grifo nosso)

A origem desta prática vista de forma racionalmente lógica, vem de Portugal trazida para o Brasil pelos colonizadores, como a maioria das manifestações que até hoje aqui são desenvolvidas.

Em Oriximiná, a cerimônia de Encomendação das Almas consiste em um conjunto de rezas feitas por moradores ribeirinhos (pescadores, agricultores e outros) durante a semana santa. Nessa região, de confluência do rio Trombetas com o Amazonas, registrou-se a atuação de missionários da ordem dos capuchinhos, aos quais é creditada a introdução do ritual de Encomendação das Almas.

Se a fundação da Vila de Uruá-Tapera, núcleo original do atual município de Oriximiná, ocorreu na segunda metade do século XIX, pressupõe-se que essa manifestação cultural exista há mais de cem anos. Moradores do lugar afirmam que o ritual surgiu nas comunidades interioranas, situadas às margens do lago Sapucuá, sendo gradativamente introduzido também na sede municipal.

A Encomendação das Almas é um ritual de compromisso, de promessa com as almas. Cada promessa dura no mínimo sete anos, referente aos sete mandamentos da igreja. O Ritual é formado por um grupo de seis a oito senhores que na época da Semana Santa ficam em reclusão e se reúnem às dez da noite de quarta feira de trevas no cemitério, para "buscar as almas". Em seguida peregrinam até altas horas da madrugada e na sexta-feira santa retornam ao cemitério para "devolver as almas". A tradição exige que os rezadores não devem olhar para trás, por isso usam um pano branco na cabeça para que não vejam almas que estão acompanhando-os desde o cemitério. As almas para as quais se destinam as rezas são: almas benditas; almas que estão em pecado mortal; almas que estão no purgatório; sobre as ondas do mar; necessitadas e cativas. Durante a jornada param em frente das casas que tenham solicitado ou encontram uma vela acesa. Eles se aproximam, sacodem a campainha para marcar o início da reza, o "Acordai Irmãos", junto com o pedido de "Sete Padre Nosso" e "Sete Ave Maria" e finalizam a reza com um latim popular, do "Misaré", o "Saclário", a "Sexta Santa", e o "Bendito Louvado". Dentro da casa, os moradores atendem os pedidos em silêncio.

Após o ritual, os rezadores recebem como retribuição um cafezinho, um pequeno lanche e até mesmo uma bebida forte, que é deixada no peitoral da janela.

No passado, só podia tornar-se rezador quem tivesse mais de quarenta anos, por ser "reza de respeito aos mortos" e, especialmente na noite de nosso Senhor Jesus Cristo. Hoje, os

grupos de rezadores são diferentes em sua formação. Alguns são compostos de seis a sete pessoas, outros já aparecem com dez a quatorze, inclusive com a participação de menores e presença de mulheres (Itapecuru). E assim, o compromisso com a promessa e a tradição, se mantém vivos e fortes no contexto da cultura oriximinaense e amazônica.

A liderança das rezas, em forma de ladainha, é da pessoa que faz a primeira voz e que recebe dos demais componentes, a denominação de padre, embora sem a participação da igreja católica, que se ausentou do ritual já há algum tempo, devido, provavelmente, a utilização de bebida alcoólica, pelos participantes. Estes justificam a utilização de bebidas durante o ritual, pela necessidade de enfrentar o frio da madrugada e estimulá-los nas longas caminhadas.

Na noite de Sexta-Feira Santa, as equipes rezam em frente à igreja, numa espécie de saudação, deslocando-se em seguida (pouco antes da meia-noite) ao cemitério para a última sessão de rezas, simbolizando a devolução das almas à necrópole, ação esta que encerra o ritual. Rezar para as almas é um ato de fé que integra a identidade cultural de nosso povo.

2. Desenvolvimento

A idéia inicial era fazer uma fantasia apenas aproveitando os temas originais e a partir daí criar uma outra música totalmente livre. Mas, refletindo melhor optou-se em manter toda a estrutura original, intercalando criações do autor com critérios próprios. Com esse pensamento puderam-se manter as duas coisas mais importantes na obra, ou seja, a linha melódica e as letras originais e ao mesmo tempo trabalhar com liberdade de criação, sintetizando de uma maneira mais concreta a palavra “recriação”.

Sendo a obra original cantada apenas por homens, procurou-se manter junto com a orquestra de cordas, um coro masculino.

Uma maneira panorâmica e esquemática de olhar a obra é detectar onde está intercalada a nova criação e onde permanece a linha original, não esquecendo de observar que a orquestração e a harmonização da linha original também são frutos de uma criação, tendo em vista que a maneira que os rezadores cantam a missa é praticamente em uníssono apenas acrescentando o intervalo de terças em algumas partes, principalmente em finais de frase.

O termo Réquiem não faz parte da expressão usada em Oriximiná, e foi assim denominada, para caracterizar uma obra de caráter sinfônico, que tem como linguagem simbólica a intenção de uma interação do real com o mundo espiritual, e que é capaz de interferir na condução e orientação das almas em direção à luz a partir do plano material,

usando como instrumento a música, as palavras e o aspecto ritualístico inerente ao próprio ato.

Ouvindo os rezadores, o sentimento que se manifestou no autor para a criação foi a transcendência, isto é, a música e as palavras sendo usadas como "mantras" religiosos, elementos estes que causaram uma reflexão sobre a maneira de conceber a obra e como situá-la dentro de um espaço cronológico, pois sabendo que se trata de um rito secular, reflete: Como a música poderia ser direcionada para aquele período? (século XIX), Seria mais interessante trazer algumas concepções mais modernas e aplicá-las na obra?

Como solução para este questionamento, foram utilizados elementos modais, tais como os acordes onde predominam intervalos de quartas e quintas, que deixam a atmosfera sonora mais etérea, e elementos tonais, considerados pelo autor, como responsáveis pela manutenção de um elo de ligação forte entre a origem luzitana (ocidental) que é a fonte primordial da obra, assim também como elementos considerados exclusivos da cultura erudita européia tais como contraponto, fuga etc.

O CD produzido pelo IAP contém os seguintes momentos:

Parte I – Tradicional (a obra como é apresentada no ritual).

Primeiro movimento - Bendita Aié (Pai Nosso), composição de domínio público, com 7:42m:s de duração; segundo movimento – Sexta Santa, composição de domínio público, com 3:22m:s de duração; terceiro movimento – Saclário (Sacrário), composição de domínio público, com 5:14m:s de duração; quarto movimento – Mizeré (Misaré), composição de domínio público, com 2:41m:s de duração.

Parte II – Reinterpretação

O canto utilizado pelos cantadores com uma nova roupagem interpretativa, com técnica coral, de forma erudita, com as mesmas partes e as mesmas palavras, com alteração apenas no tempo de duração do 2° e 3° movimentos.

Parte III – Recriação

A música para acompanhamento do canto foi ouvida detalhadamente, o canto dos rezadores, com melodia e ritmos marcados e constantemente repetidos, foi recriada com uma nova concepção, a espiritual moderna, assentada em um sentimento que transcende o palpável, o material, concebido com sensação religiosa, na lembrança dos entes queridos que já se encontram em outro plano e a quem se procura também enviar um tributo para favorecer

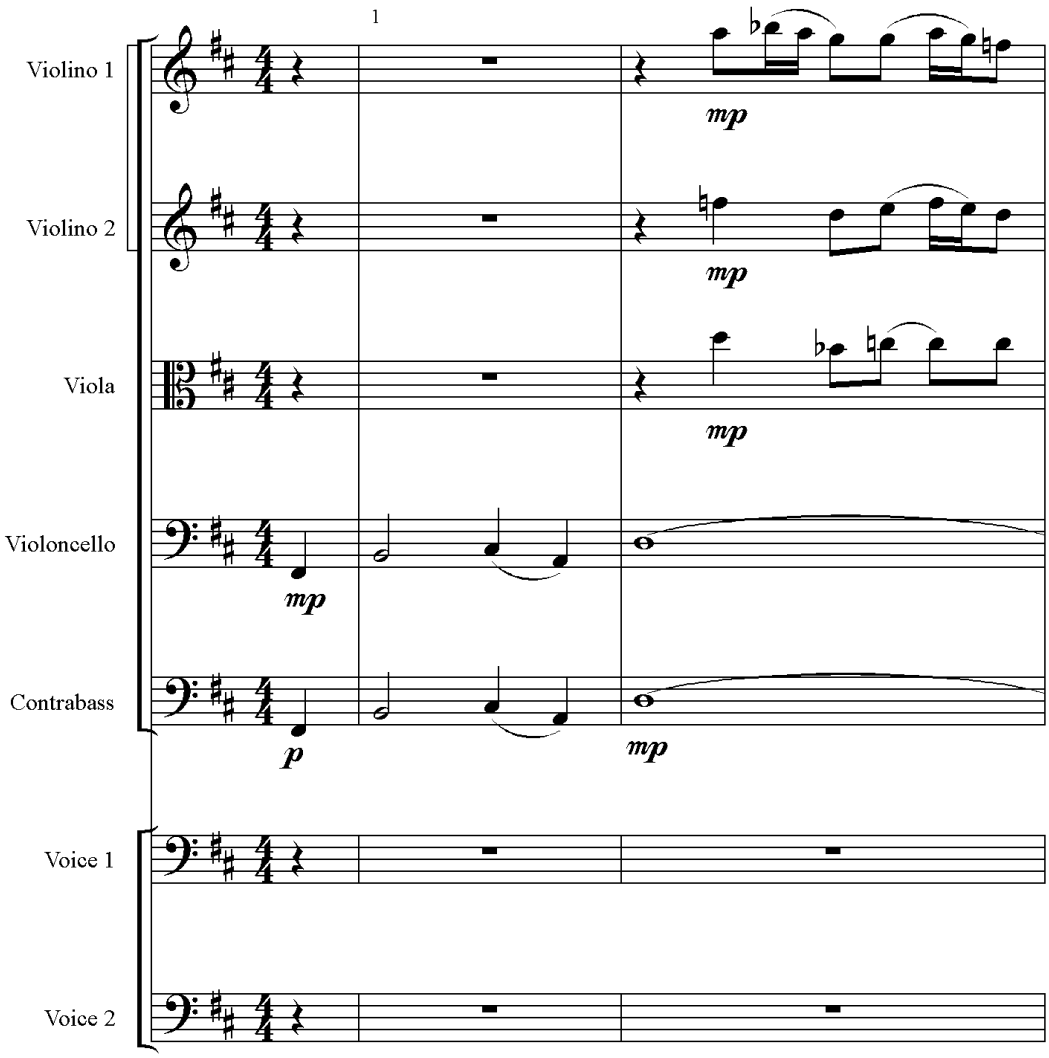
e orientar. Para tanto o autor se utilizou a de forma harmônica, comportadamente ousada, de forma a conservar o caráter tradicionalmente religioso.

3. Reexposição

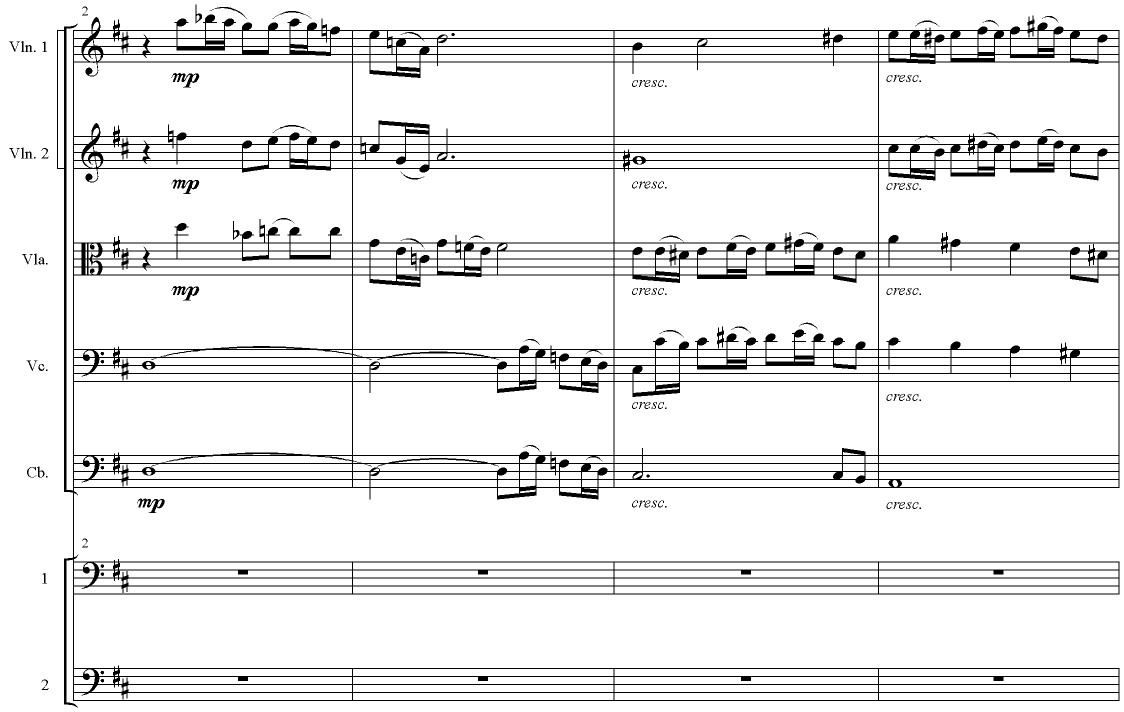
Na análise do resultado final no modo de sentir do autor foi uma mesclagem sonora entre todos esses elementos do passado e do presente. Como esquema geral pode-se ver a obra da seguinte maneira:

introdução	anacruse c.1 - c.15
original	anacruse c.15 - c.17
Criação	c.17 - c.19
original+criação	anacruse c.19-c.26
criação	c.27
original+criação	c.28 - c.31
original (vozes)	c. 32 – c.35
original+criação	c.36 - c.39
criação (fuga)	Anacruse c.40 - c.44
original+criação	c.45 - c.51
criação (ponte)	c.52
original+criação	c.53 - c.55
criação (ponte)	c.56
original+criação	c.57 - c.59
criação (ponte)	c.60
original+criação	c.61 - c.68

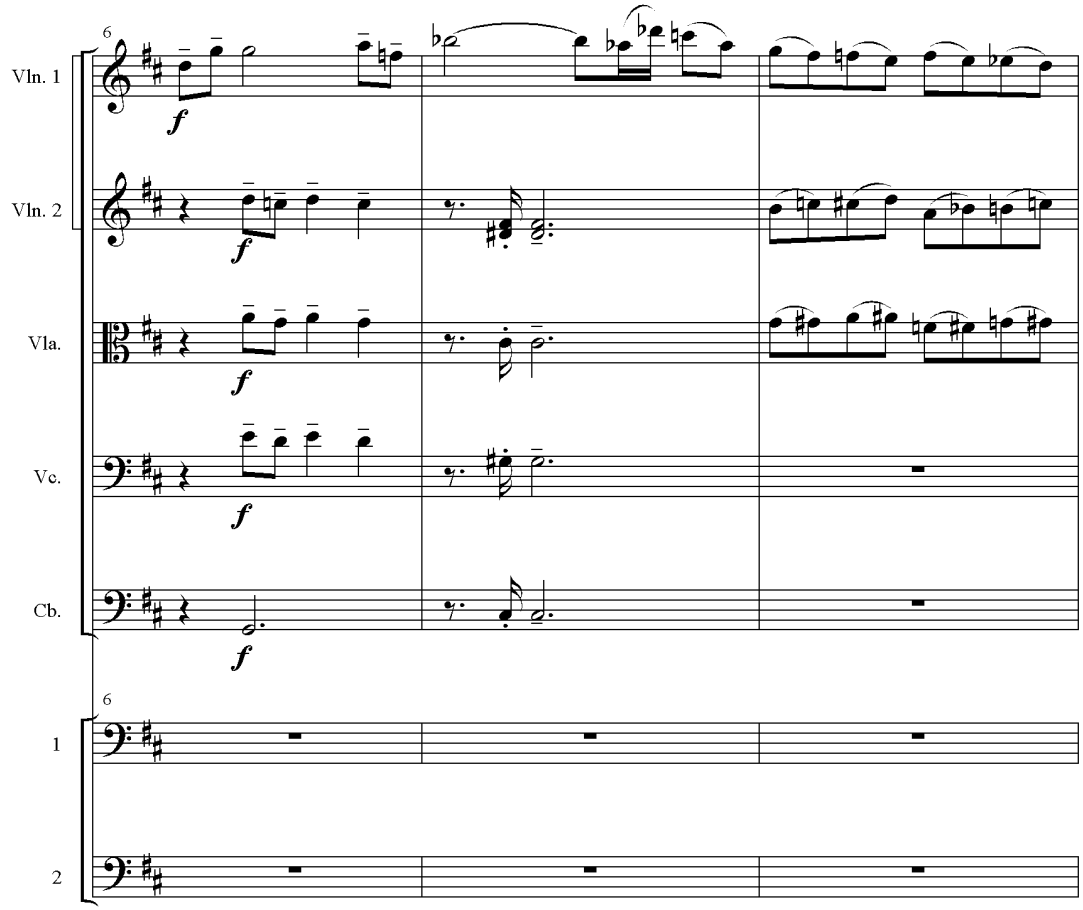
A introdução da obra apresenta a exposição do tema original executado pelos violoncelos e contrabaixos em uma região grave e em uníssono, porém, com registros diferentes, mantendo intervalo de oitavas entre as partes:



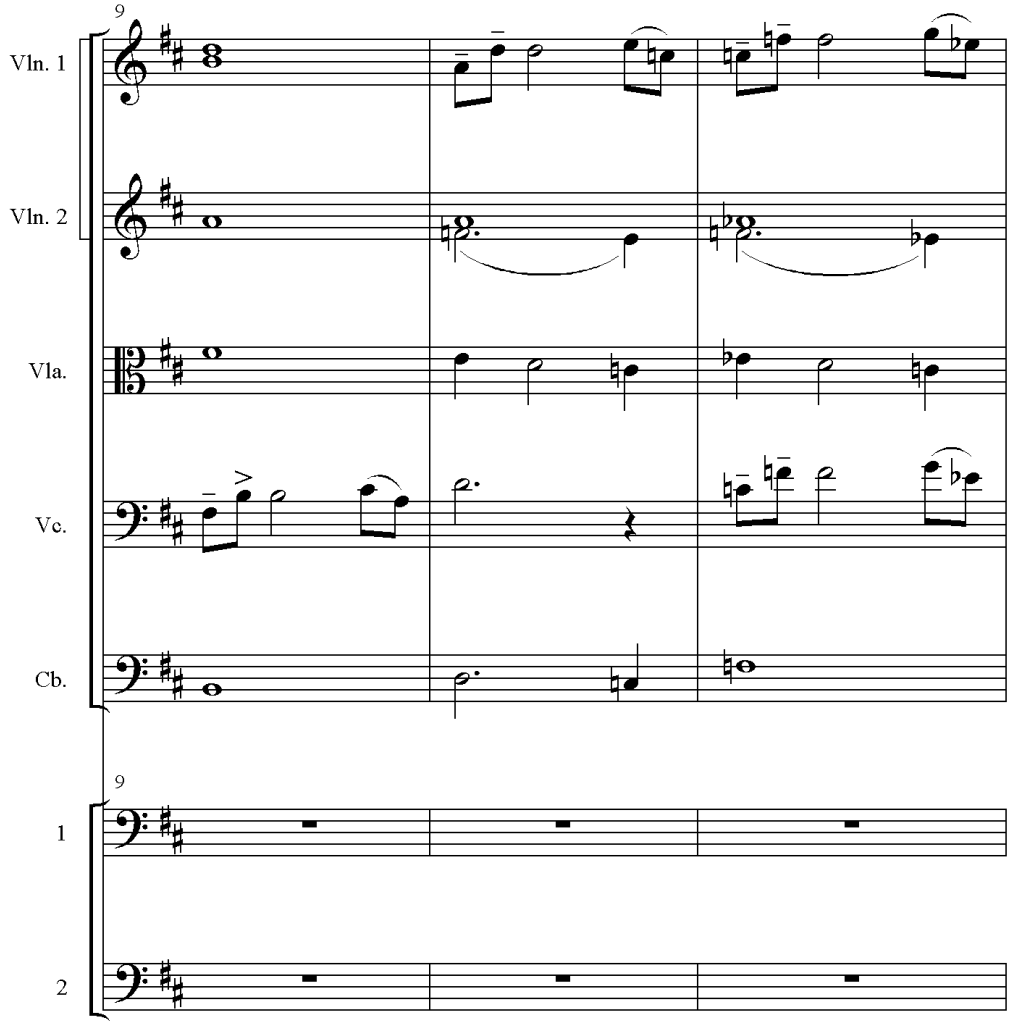
Nos compassos 2 ao 5 apresenta-se um contraponto entre os primeiros e segundos violinos e violas, na qual uma hemíola (primeiros violinos) se faz presente dando a sensação de compassos 3+3+2 sendo imediatamente respondido pelos cellos e baixos como ponte para uma nova seqüência ascendente a partir do compasso 4 entre cellos e violas em terças conduzindo a movimentação. No compasso 5, essa movimentação em terças é assumida pelos violinos sempre em dinâmica crescente até chegar a uma nova idéia.



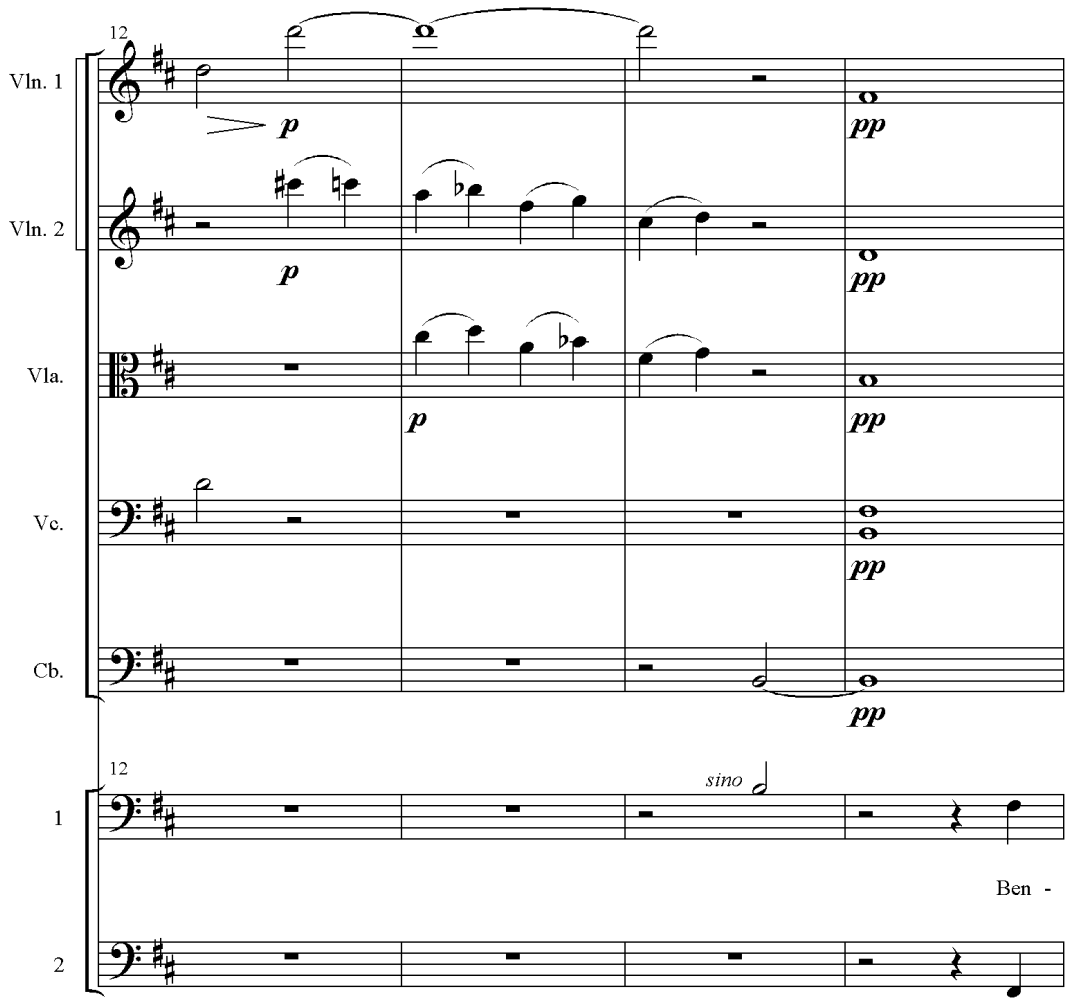
No compasso 6 e 7 o tema é retomado em forma de pergunta pelos primeiros violinos e respondido pelos outros naipes em acordes quartais e logo no compasso seguinte a resposta vem em forma de um acorde suspenso até chegar ao compasso 8 onde aparece uma idéia, em forma cromática na qual os primeiros violinos fazem uma linha ascendente e os segundos violinos e violas uma linha descendente dando um clima de mistério.



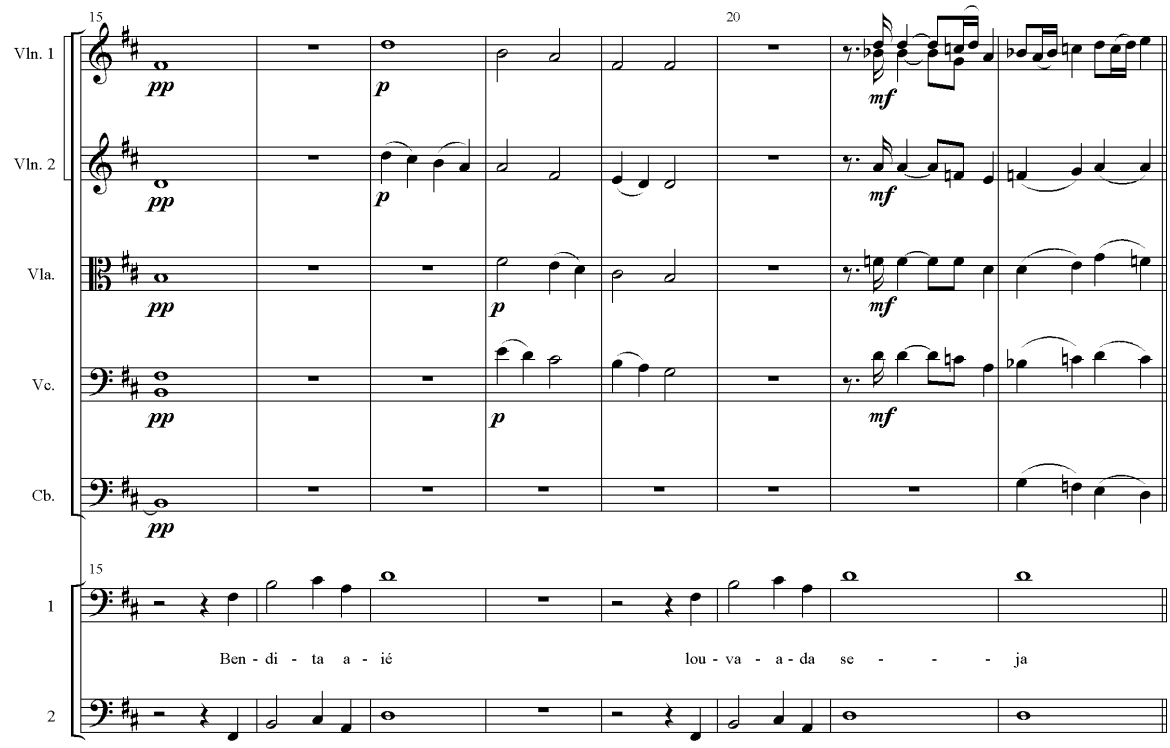
No compasso 9 o tema reaparece desta vez com os cellos e imediatamente é repetido no compasso seguinte pelos primeiros violinos, sendo executado no compasso 11 em uníssono com intervalo de oitava por esses dois naipes (cellos e primeiros violinos).



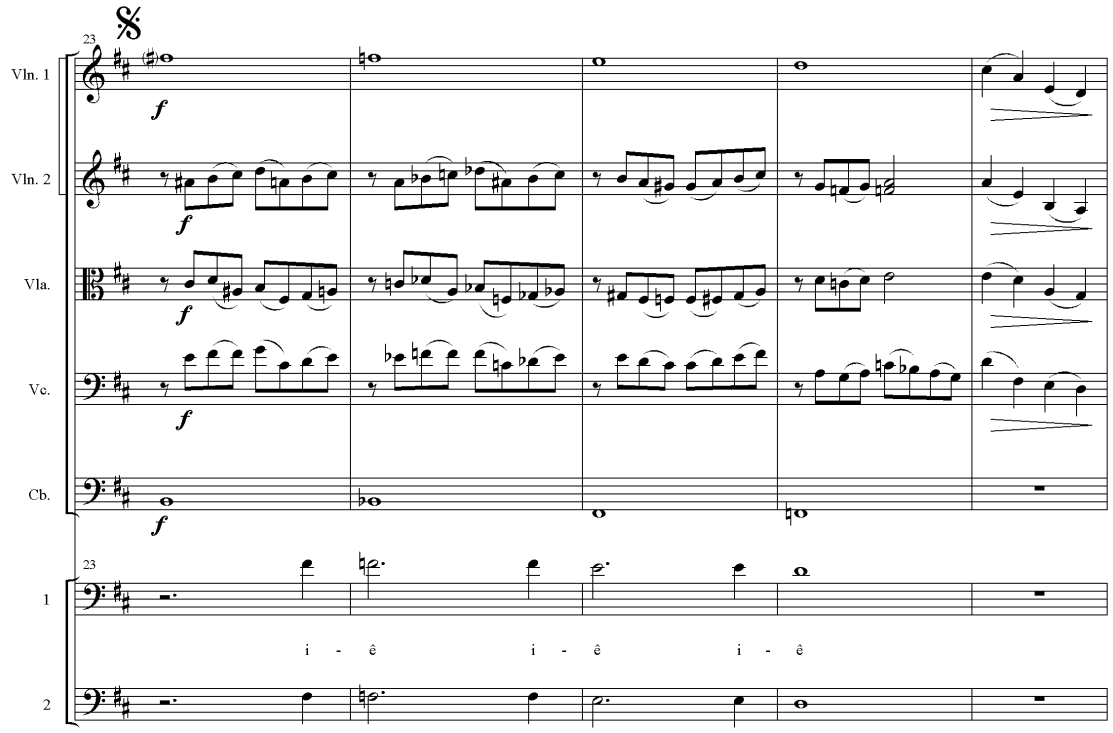
A partir daí vem os quatro compassos finais da introdução, onde os primeiros violinos mantêm uma nota pedal e os segundos violinos e violas apresentam movimentos de aproximação cromática até o compasso 14, onde o baixo em solo apresenta a nota *si* finalizando a introdução em um acorde de si menor no compasso 15.



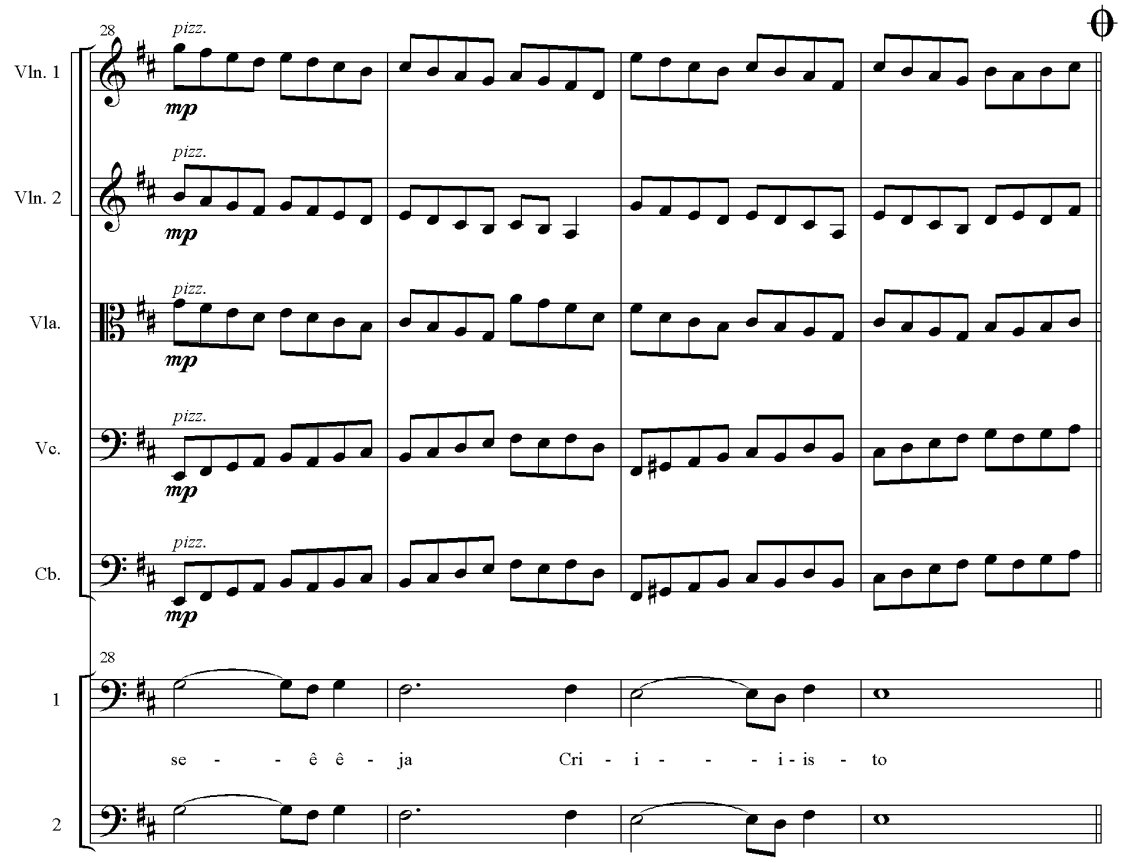
O tema é apresentado pelas vozes em anacruse do compasso 16 e a orquestra faz uma harmonização em que predominam acordes de sétima maior e acordes de nona, em movimentos descendentes, vem a continuação das vozes e dessa vez a orquestra responde de uma maneira mais incisiva (compassos 21 e 22), já preparando a próxima idéia.



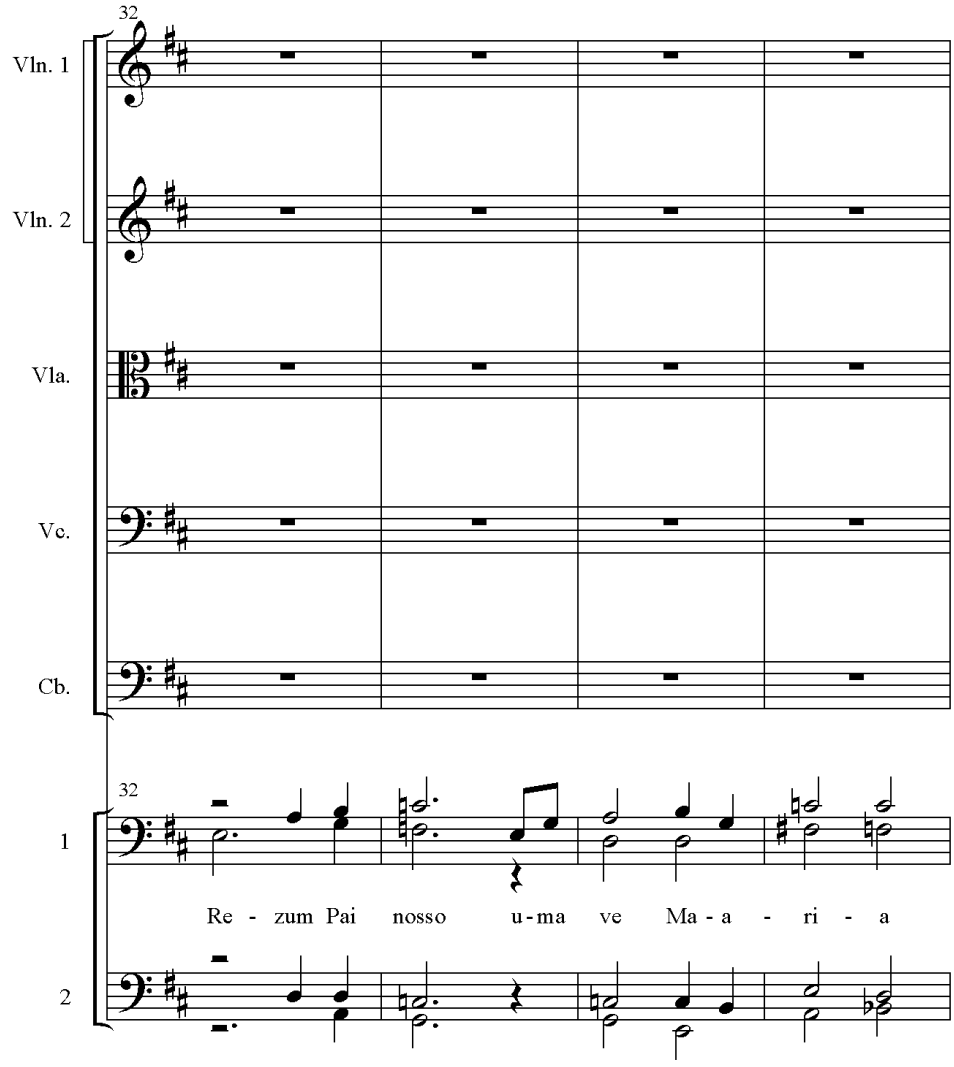
No compasso 23 onde o contraponto entre os segundos violinos violas e cellos se repete meio tom abaixo no compasso 24 e mais meio tom abaixo no compasso 25 dando um sentido de conclusão no compasso 26, uma seqüência de quatro acordes modais no compasso 27 faz a preparação para a próxima atmosfera sonora.



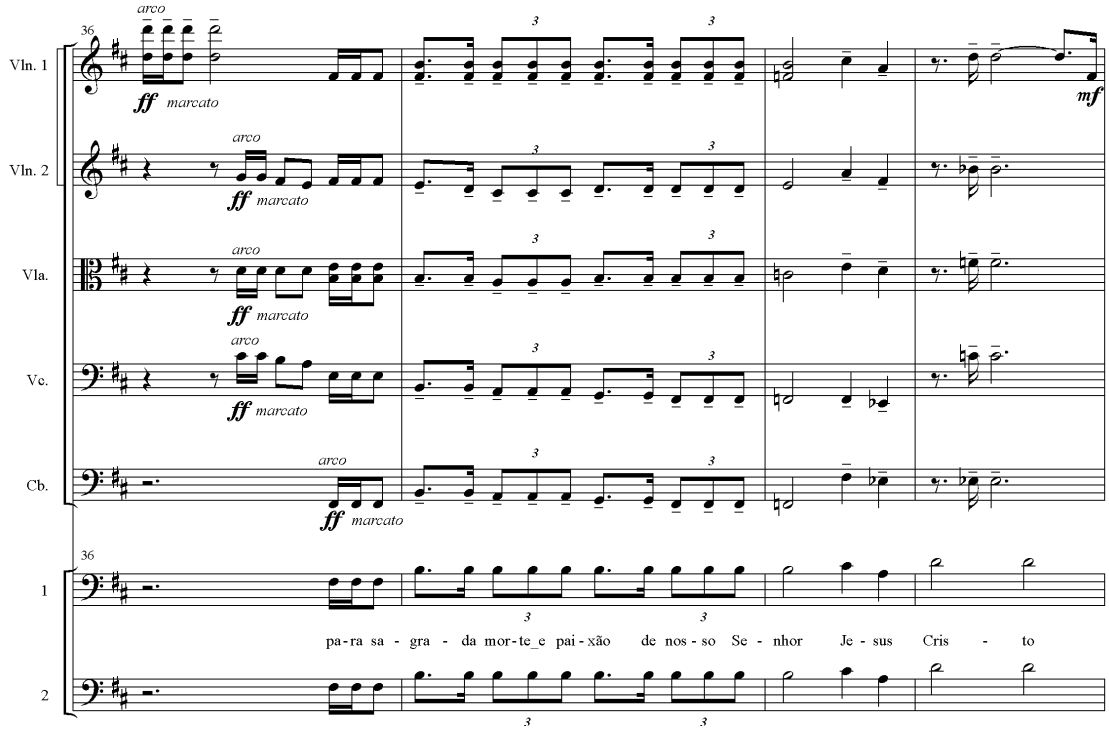
No compasso 28 onde as vozes são acompanhadas pelos pizzicattos das cordas dando a idéia de um pequeno andantino.



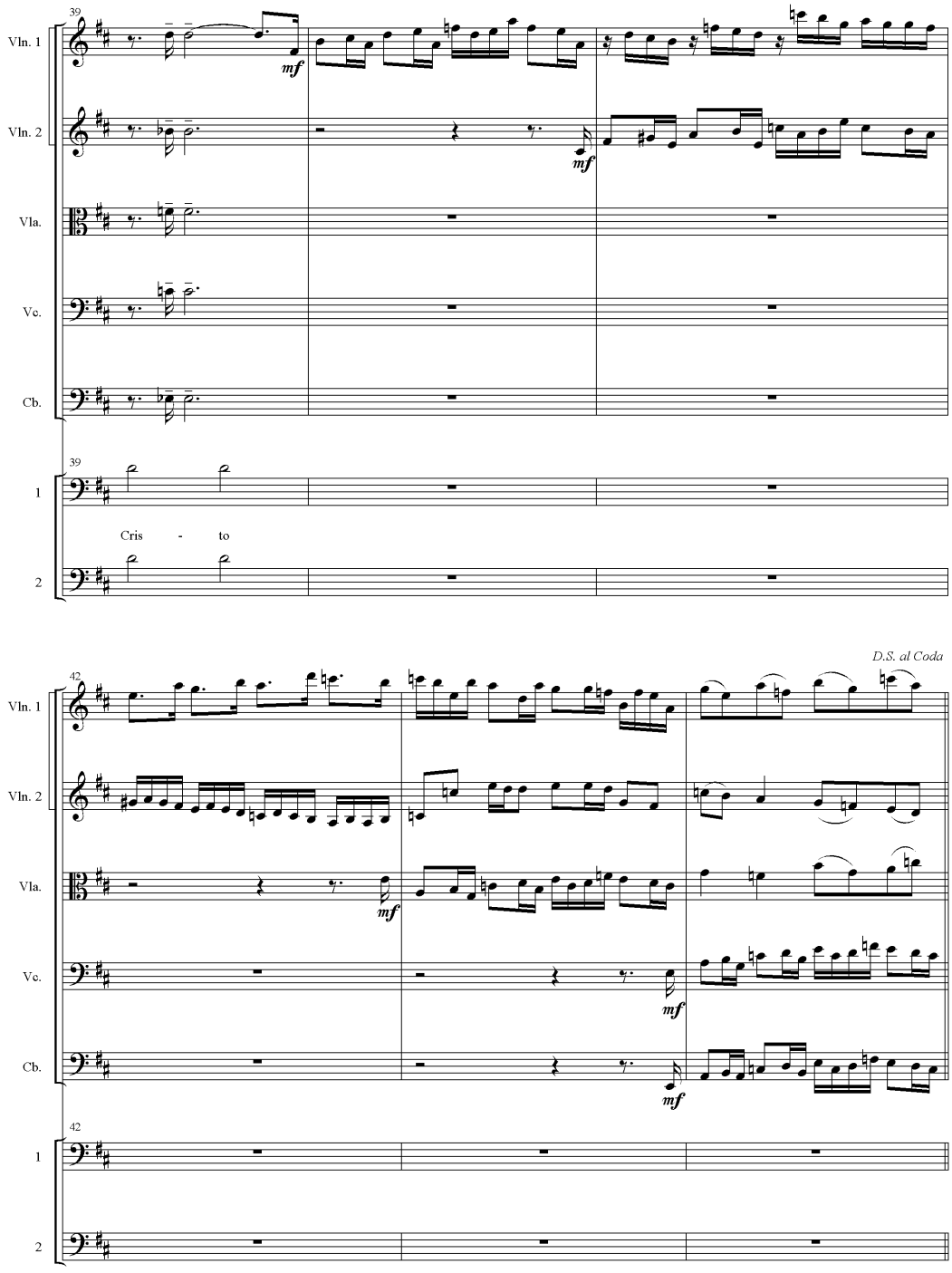
Do compasso 32 ao 35 as vozes dão seguimento com uma harmonização a quatro vozes baseada em acordes modais e tonais.



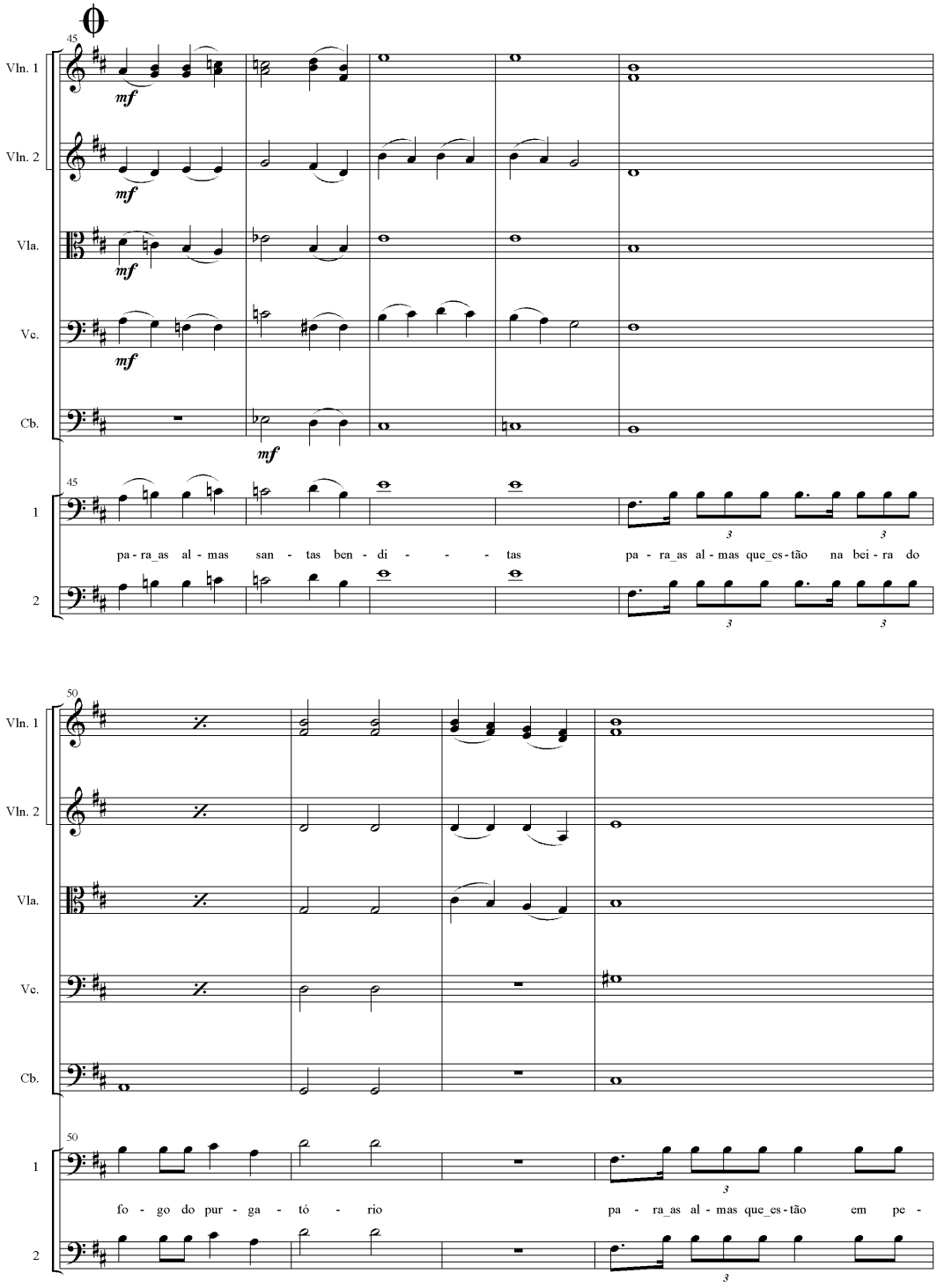
A próxima idéia sonora é uma idéia rítmica pertencente ao original e que é antecipada pelos primeiros violinos e inteirada pelos outros naipes até a entrada das vozes (anacruse do compasso 37) que juntamente com todos os naipes mantém o mesmo desenho rítmico e prepara a próxima idéia sonora em estilo fugato.

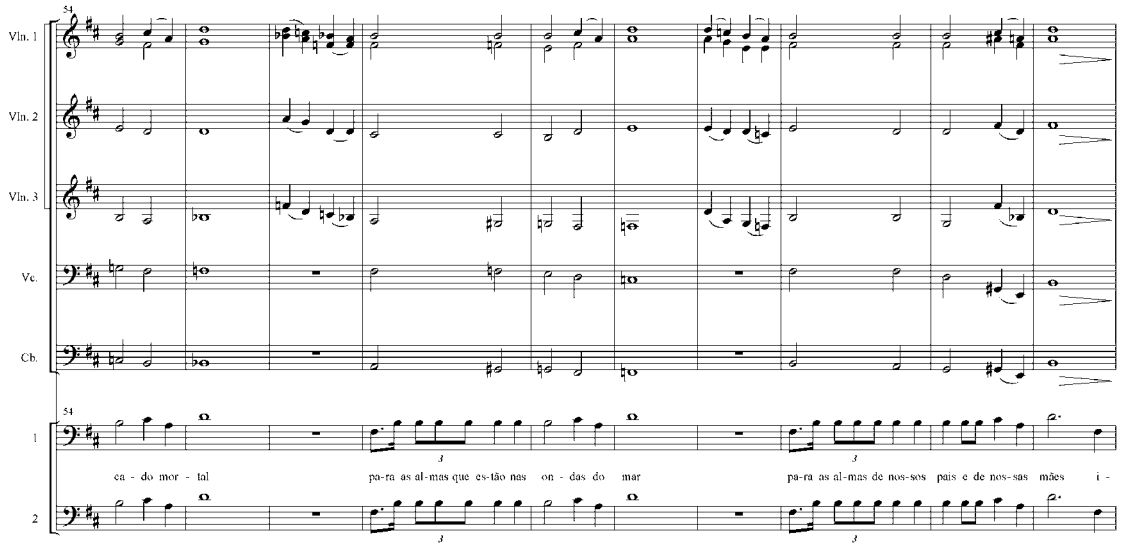


O estilo fugato inicia-se na anacruse do compasso 40, e o “sujeito” nada mais é que o tema original tocado em ritmo acelerado, rápido (colcheias e semicolcheias), os segundos violinos apresentam o tema uma quarta abaixo e continua o diálogo contrapontístico entre esses dois naipes até a anacruse do compasso 43 onde as violas apresentam o tema já em campo harmônico de lá menor, na anacruse do compasso 44 entram os cellos e baixos também no mesmo campo harmônico até o próximo clima sonoro.

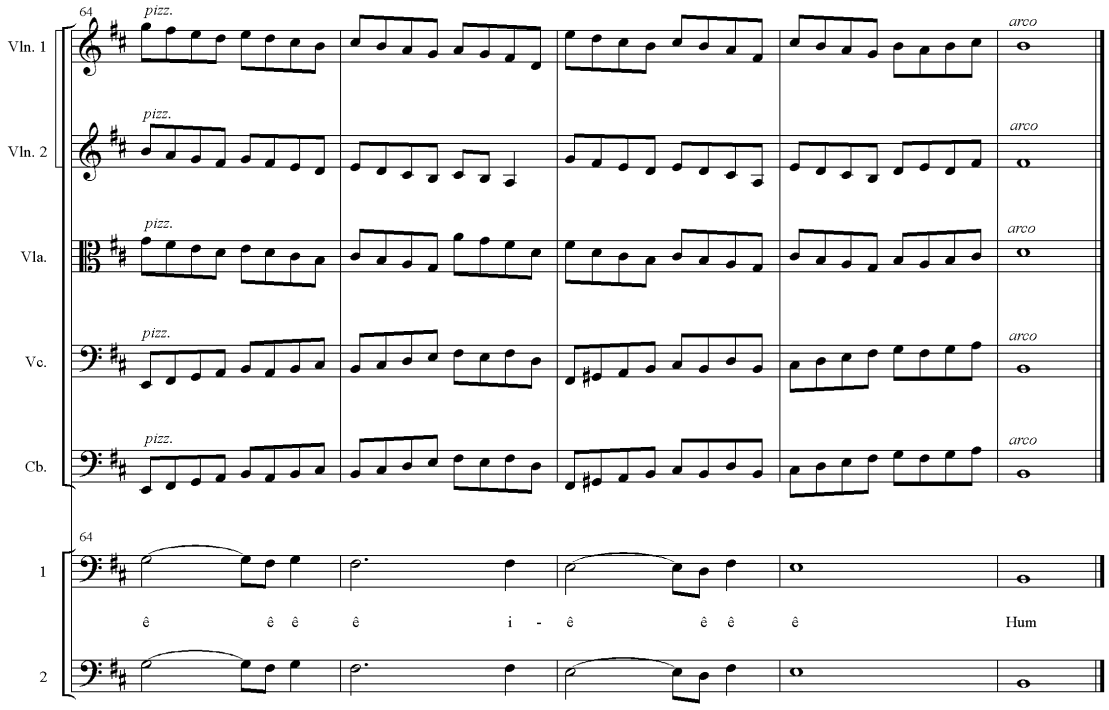


A partir do compasso 45 inicia-se a coda propriamente dita onde cada frase de quatro compassos das vozes se repete sucessivamente mudando e adequando a letra à melodia, a cada repetição o autor fez uma harmonização diferente dando um sentido de continuidade, elevação e expansão espiritual.





Levando esta seqüência finalmente ao andantino.(anacruse do compasso 64) acompanhado pelos pizzicattos das cordas durante quatro compassos e finalizando em si menor.



CODA

A oportunidade de compor um Réquiem veio através de um processo que há séculos é utilizado na área da música, principalmente na erudita, que é a encomenda.

A encomenda de uma obra deu ao compositor a oportunidade de refletir sobre todos os aspectos inerentes ao processo de recriação, quais fatores seriam relevantes de se manter para ter um aspecto coerente com a música original e ao mesmo tempo criar algo novo, ou seja, refazer renovando, atualizando.

Ouvindo a gravação dos rezadores imediatamente se fez presente um elo de ligação com uma infância no interior do Pará, em que "novenas" e "terços" faziam parte de uma rotina e de um universo muito místico e encantador. Talvez aí esteja a fonte primordial e o primeiro passo para compor esta obra, pois só a partir desse aspecto emocional é que a pesquisa e fatores técnicos se fizeram presentes mostrando que essa obra percorreu inicialmente um caminho sensorial até chegar ao cerebral, intelectual, isto é, veio do coração para a mente.

Tomando por base a pesquisa realizada pelo Instituto de Artes do Pará em Oriximiná, sobre a manifestação do ritual da Encomendação as Almas, foi realizado este trabalho de recriação levando em consideração alguns aspectos considerados fundamentais para uma coerência estético-musical que mantivesse o espírito inicial e original da obra e também o caráter atual da composição.

Este estudo foi dividido em quatro partes. O Prelúdio, como uma introdução à leitura do trabalho. O Primeiro Movimento, como primeiro capítulo, fez um levantamento histórico e social através de pesquisa bibliográfica sobre o ritual da Encomendação das Almas desde sua origem em Portugal até sua manifestação em Oriximiná. No Segundo Movimento, como segundo capítulo, foi apresentado um esquema geral do Réquiem para a Encomendação das Almas, que é o "Bendita Aié", parte escolhida para análise musical que foi apresentada em seguida, mostrando aspectos de como o compositor idealizou e concebeu a obra. Na coda, conclusão do trabalho, o autor entende que a finalidade principal deste estudo que é o programa *Valorização da Dimensão Estética do Atual e do Cotidiano*, do Instituto de Artes do Pará foi alcançada a partir do registro da obra em CD, e entende também que sendo um Trabalho de Conclusão de Curso possa auxiliar de alguma maneira na preservação desta memória cultural tão importante para o Estado do Pará.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. 7. ed. São Paulo: Martins, 1977.

BARROS, A. de J. P. e LEHFELD, N A. de S. *Metodologia do Trabalho Cientifico*. São Paulo, Atlas, 1992.

_____. *Projeto de Pesquisa*: Propostas Metodológicas. Petrópolis: Vozes, 1990.

CRUZ, Ernesto. *História do Pará*. Edição Amazônia. Série José Veríssimo. Belém - Pará, 1985.

COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. N.York: Norton,1987.

CASCUDO, Luis da Câmara . *Civilização e Cultura*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 1983.

DEMO, P. *Princípio Científico e Educativo*. São Paulo, Cortez, 1991.

FUBINI, Enrico. *La Estética Musical Del Siglo XVIII a Nuestros Dias*. Madrid: Barral, 1971.

GIL, A. C. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social.* São Paulo, Atlas, 1994.

INÁCIO, G. Filho. *A Monografia nos Curso de Graduação*. Uberlândia, Minas Gerais, Edufu, 1994.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: Um conceito Antropológico. 11. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor,1997.

MARCONI, M. de A. e LAKATOS, E. M. *Técnicas de Pesquisa*. São Paulo, Atlas 1990.

MARTINS, G. de A. *Manuel para Elaboração de Monografias.* São Paulo, Atlas, 1990.

NETTL, Bruno. *Musica folklorica y tradicional de los continentes occidentales*. Madri, Alianza Editorial, 1985.

Revista Nosso Século. São Paulo, v. 21, Editora Abril Cultural, 1981.

PISTON, W. *Harmon*y. Londres, 1987.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico.* Cortez, São Paulo 1998. 21. ed.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da Composição Musical. São Paulo, Edusp, 1991.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira.* São Paulo: Martins, s.d. v. 1.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 6. ed., Barcelona: editorial Labor,1985.

Jornais

O Liberal http://www.ufpa.br/imprensa/clipping. Belém-Pará, Sexta-feira, 11 de Abril de 2003.

O Liberal - As Almas da Sexta-Feira Santa, Franssinete Florenzano especial para O Liberal, s/d.

CD

Liturgias Ribeirinhas nº 3 – Encomendação das Almas – Instituto de Artes do Pará, 2002.

SENSIBILIDADE ELETRÔNICA: MÚSICA E RITUALIDADE JOVEM CONTEMPORÂNEA[1]

Ivan Paolo de Paris Fontanari
ivanpaolo@uolo.com.br

Resumo: A cultura da música eletrônica de pista constitui-se numa das mais novas formas de subjetividade e expressão cultural da juventude contemporânea. Amalgamando, nos tempos de globalização, símbolos e práticas de alhures e outrora, - como da cultura hinduista e da cultura hippie dos anos 60, - a cultura *rave*, apropriando-se das tecnologias digitais de comunicação e de criação musical desenvolvidas também em outros contextos, é operada por agentes culturais como recurso de agenciamento em que elementos transculturais são ressignificados localmente em função da construção de identidades jovens. A partir de uma etnografia realizada na *cena eletrônica* de Porto Alegre entre 2002 e 2003, analiso a relação entre a estrutura e a estética da música eletrônica de pista e seu sentido ritual, levando em conta a cosmologia e o *ethos* deste meio, que remetem, conforme os próprios nativos e alguns autores que estudaram o fenômeno, a uma forma de religiosidade contemporânea.

O tratamento do fenômeno *rave* como uma expressão da religiosidade contemporânea é um empreendimento que vem sendo realizado por alguns pesquisadores de expressões religiosas. O número 21 da revista canadense *Religiologiques* – "Technoritualités – religiosité rave" (2001) talvez seja o exemplo mais significativo. Gauthier & Ménard, editores deste número, inspirados na escola sociológica de Durkheim, sugerem que a essência profundamente festiva e transgressiva do *rave* seria mais ou menos conscientemente expressa por seus observadores como uma "virtualidade eminentemente religiosa" (2001, sem p.). Seguramente diferente das formas históricas e tradicionais de religião, este fenômeno concerniria antes de tudo às gerações largamente exiladas das formas religiosas tradicionais (Idem).

Nesta mesma linha, incluiríamos os pesquisadores franceses do *Groupe de Recherche et d'Étude sur la Musique et la Socialité* - GREMES, Hampartzoumian (1999), Petiau (1999), Pourtau (2001), Gaillot, 2001, entre outros. Em outra linha, pesquisadores como Dave Green (2001) e Scott Hutson (1999) abordam a dimensão religiosa do fenômeno atribuindo ao DJ a mesma função ritual desempenhada pelo xamã em práticas rituais tribais.

[1] Este trabalho é versão resumida, e alterada em alguns pontos, de outro apresentado com o mesmo título no Fórum de Pesquisa "Perspectivas Antropológicas das Sensibilidade Musicais Contemporâneas" da 24ª reunião da Associação Brasileira de Antropologia, de 11 a 15 de junho de 2004, em Olinda/PE.

Se pensarmos o fenômeno *rave* no Brasil entre o que Luis Eduardo Soares (1994) chama de culturas alternativas e misticismo ecológico[2], poderíamos aceitar as duas motivações que identifica para a adoção das práticas místico-alternativas, respectivamente, individuais e públicas: as insatisfações com experiências religiosas vividas na infância e adolescência como resultado de pressões familiares; e a de que nos regimes militares o "mal" da sociedade era projetado em seu poder autocrático, hoje ele estaria entre nós, na própria sociedade civil, na forma de competição predatória, desapreço a valores humanos elementares, no cinismo, consumismo, violência, impunidade, etc. Seria em oposição a esse quadro que emergiria a "alternativa", segundo o autor, uma alternativa tão menos rígida e cristalizada quanto as instituições que propõe criticar, mas ao mesmo tempo com um espírito de tolerância e anti-sectarismo, e com expressiva variedade (Idem, p. 190-2).

Estas discussões acadêmicas e conceituais, no entanto, são completamente alheias aos agentes sociais responsáveis pelas práticas culturais que definem a noção nativa de *cena eletrônica*[3]. Meu objetivo neste trabalho é definir etnograficamente o fenômeno *rave*, procurando objetivar uma "sensilibidade eletrônica" dominante[4] na *cena eletrônica* a partir da relação entre a dimensão cosmológica (visão de mundo), que recomponho a partir dos discursos sobre a experiência da música eletrônica de pista; e da dimensão prática, no que incluo as práticas rituais e musicais cuja apreensão se deu pela experiência etnográfica e pela participação em um curso de formação de DJs. A separação destas duas dimensões é apenas analítica: como pretendo mostrar, no ritual da festa compõem uma totalidade. No entanto, conecto analiticamente a cosmologia, a estrutura musical e as práticas como forma de caracterizar a experiência estética dominante neste meio constituído basicamente por jovens de camadas médias urbanas.

Faço isso adotando como pressuposto a noção de "círculo hermenêutico" (BRUNER, 1994, p. 6) desenvolvida no contexto da Antropologia da Experiência. Este representa a dialética e a dialógica entre a expressão e a experiência, princípio através do qual podemos ter

---

[2] Ver a versão ampliada deste mesmo trabalho.

[3] A *cena eletrônica* são os espaços de sociabilidade "reconhecidos" pelos agentes estabelecidos, como festas *rave*, em *clubs*, *pubs*, feiras alternativas, grupos de discussão na internet, lojas de roupa, cursos de DJ. Um espaço geográfico fragmentado no tecido urbano, permanentemente mutável, em que se realizam práticas de produção, apropriação e ressignificação simbólica de elementos culturais de origens locais e globais diversas, para a construção de identidades individuais e sociais locais, marcado por disputas internas por poder e prestígio no trabalho de agenciamento cultural e na definição das fronteiras simbólicas e físicas do território - teria uma relevância epistemológica significativa para a apreensão da diversidade, dinamicidade, e ideologia das práticas culturais jovens neste universo.

[4] Dominante no sentido de ser constituída pelas práticas dos principais "agenciadores" neste meio, aqueles que segundo Sarah Thornton (1995) teriam o maior capital "subcultural", isto é, a legitimidade social para estabelecer o que é e o que não é legítimo, pelo seu papel como agentes culturais.

acesso à experiência do outro (expressa através de palavras, escritos, gestos, sons, etc). Descrevo a "sensibilidade eletrônica" partindo do pressuposto de que é possível alcançá-la pelas narrativas nativas, considerando que são ao mesmo tempo expressões e fundadoras da experiência - pelo caráter fundante do discurso em termos de crença e apreensão de fenômenos sensoriais através de categorias de entendimento.

A expressão da experiência, e a possibilidade de sua apreensão conceitual, remeteriam ao problema da "mediação", identificado por Adorno (1980) como o grande problema da sociologia da música: como tratar fenômenos não-conceituais, não-verbais, e predominantemente sensoriais de um ponto de vista científico, não havendo informações objetivas que possam ser obtidas da experiência como recurso para sua comunicação aos outros, como por exemplo fazemos quando assistimos um filme, ou vamos ao supermercado. A importância da "recepção" - instância recusada por Adorno -, ou melhor, do diálogo entre a produção e a recepção, talvez seja uma forma fecunda de superar este problema.

Sobre como se constroem os discursos e práticas na *cena*

A noção de *vibe* é uma expressão não só de como se concebe a experiência em uma festa de música eletrônica, mas também de como se daria o processo de ressignificação local de elementos discursivos associados a ela em outros universos locais (como as diversas *cenas eletrônicas* norte-americanas e européias) transmitidos midiaticamente, visto que se apresenta como uma *bricolagem* de conteúdos narrativos e práticas, associadas pelos próprios agentes à cultura alternativa da década de 60 e 70, à filosofia oriental e concepções de caráter místico-religioso, às práticas idealizadas como sendo de sociedades tribais, e, principalmente, às novas filosofias que destacam o valor dos meios tecnológicos como instrumentos de "libertação".

Concretamente, o produto das *bricolagens* locais e internacionais revela-se nas narrativas dos freqüentadores, nos símbolos, na música, nas imagens estampadas no vestuário usado por *ravers* e *clubbers*, nas comunicações de divulgação das festas, nos nomes das produtoras, em pulseiras e colares, nos *flyers*, no modo de dançar, ou nas "drogas da cultura", também nas cores vibrantes (tonalidades amarelo, laranja, verde-limão, rosa e azul "neon"), no discurso anti-violência e em prol da paz, sintetizado na sigla PLUR (Peace, Love, Unit, Respect), no estado de comunalidade supostamente indistinta do ritual da festa, e outros.

De maneira semelhante se constrói a noção de *vibe*, incorporando-se concepções de diversas origens. A ela são permanentemente associadas expressões tais como

“transcendência”, “abandono do ego”, “transe”, “energia”, “libertar-se do pensamento” – remetem a um estado comunal, da ordem do sublime, “extático”.

Tomando a cosmologia como um conjunto de símbolos e significados, que, conforme a teoria da experiência, ordenam simbolicamente e ao mesmo tempo fundam as práticas rituais e a experiência em determinado universo social, apresento algumas narrativas sobre a experiência da festa, descrições de práticas rituais, e, posteriormente, de práticas musicais do DJ, com o objetivo de reconstruir etnograficamente e fechar o “circulo hermenêutico” entre a experiência e suas expressões.

Cosmologia (a noção de *vibe*)

> Vibe é a abreviação de vibração, seria tu conseguir pegar no éter que está causado, pegar no ar as ondas assim, de vibração da música, do ambiente, e conseguir entrar em sintonia, isso é a vibe, se a vibe está boa é porque tem tipo,... um inconsciente coletivo que tá conseguindo transmitir uma mensagem, mesmo que a gente não consiga exprimir em palavras [...] Muita energia, concentração, ...tem que ter harmonia [...] As pessoas têm que ter tudo isso, elas têm que estar em harmonia com a música, têm que estar em harmonia entre elas, têm que estar em harmonia consigo mesmas, tudo ao mesmo tempo, têm que estar com energia... (FRANCISCO, em 06/08/03)

A experiência de *vibe* ocorreria em um ambiente “sensorialmente estruturado”, de acordo com as prescrições cosmológicas “oficiais” da *cena eletrônica*, para a produção de uma “experiência sensorial totalizante” na qual imergiriam os participantes. Há variações neste ambiente - como do tipo de luzes utilizadas, uso ou não de fumaça de gelo-seco, o estilo específico de música eletrônica, decoração - mas a recorrência de sentido com que este aparato é utilizado nos permite pensar em um modelo de sensibilidade que definiria a *cena eletrônica*. Este é voltado à construção da *vibe*. Criam um tempo e espaço autônomos, promovem uma reorientação destas duas dimensões tais como são experimentadas no cotidiano[5]. E de outras ainda...



[5] Podemos associá-la à noção de *communitas*, de Turner: "[...] um momento situado 'dentro e fora do tempo', [...] de um vínculo social generalizado que deixou de existir." (1974: 118). *Communitas* é a noção utilizada para se referir ao estado de sociabilidade "típico" das fases *liminares*, tanto sociais quanto individuais, em que se encontra na passagem de um estágio a outro, nas hierarquias sociais (indivíduo) e na dinâmica das transformações sociais (sociedade), quando a sociedade pode ser considerada um "comitatus" pouco ou não estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade ou comunhão de indivíduos. "Os seres liminares

> [...] porque o que conta é a energia da festa. Pra mim, a morta da rave é a seguinte: quanto maior o número de pessoas que estiverem em transe,... não interessa se tá no estilo ou não,... não interessa se o cara é um punk ou se o cara é um clubber, tá ligado, não interessa se o cara é um mauricinho eu se o cara é um maloqueiro da vila, interessa o nível de transe, e esse nível de transe da galera não é um negócio que tu vê, tu sente, tá ligado, então quanto maior o número de pessoas que se deixar largar assim, pelo pensamento, e ficar só no som, maior vai ser a energia da festa. [...] quanto mais livre tu estiver no esquema com a mente, mais solto naquilo ali, mais vibração tu vai emanar, e mais tu vai contagiar as pessoas ao teu redor, na festa assim, então é uma cadeia... (JULIANO, em 08/07/03)

Além de enfatizar a possibilidade de constituição de uma identidade ritual entre os participantes, transcendente à lógica de identificação social hierarquizada do cotidiano[6], o relato de Juliano revela a crença na possibilidade de alcance de um nível mais elevado de transcendência, o da própria relação "conceitual" com o mundo: "quanto mais livre tu estiver no esquema com a mente" - quando esta passa a se dar pela dimensão afetiva e sensitiva, em relação às outras pessoas e ao meio ambiente sensorial criado.

O ritual festivo segue uma dinâmica em que se alternam momentos mais e menos intensos de efervescência[7] coletiva. A partir do momento em que o dia começa a amanhecer – veja-se que as festas *rave* se particularizam também por sua longa duração, iniciando em torno da meia noite, e indo muitas vezes (em Porto Alegre) até o meio-dia seguinte – tem-se geralmente os ápices de efervescência, quando a "nave" já cruzou a fronteira de outra galáxia em direção a um universo distante do terreno. Nestes momentos de maior *vibe* os participantes já teriam realizado o "protocolo mundano" da festa, isto é, encontrado e cumprimentado todos os amigos e conhecidos, conversado o suficiente, circulado pela festa, investido sobre alguma menina ou rapaz, consumido uma significativa quantidade de substâncias diversas. É reduzido o número de pessoas fazendo outra coisa na festa que não a dança. A maioria direcionada para o DJ, "voltadas para si", e centradas na música.

As *raves* em Porto Alegre são sempre realizadas em lugares diferentes, em tendas à beira do rio Guaíba, nos prédios envidraçados do Jockey Club, nas instalações abandonadas

---

não possuem 'status', propriedade, insígnias, roupa mundana indicativa de classe ou papel social [...]" (Idem: 117).

[6] Em relação a isso, Sarah Thornton lembra que as subculturas podem "[...] remeter-se a um lugar, um estilo, um ethos, e as pessoas geralmente evitam uma categorização social definitiva" (1995: 117). Thornton lembra ainda que embora os discursos subculturais recolhidos por ela cruzem limites de classe, raça e gênero, seus emissores estão menos dispostos a cruzar fisicamente, de forma relevante, estes limites (Idem). De fato, nos ambientes de música eletrônica, embora haja uma variação de "condições de vida" dos participantes, esta variação ocorre dentro de um limite que não extrapolaria o da categoria "camadas médias", por mais controversa que esta possa ser.

[7] A categoria sociológica (ética) "efervescência" corresponderia à êmica *vibe*.

do Estaleiro Só, nos armazéns do Cais do Porto, em antigas fábricas, em pavilhões especiais para eventos. Algumas vezes a céu aberto, outras na margem do rio ou próximo dele, a dimensão da "natureza" está sempre presente. Na maioria das vezes é possível observar o dia amanhecendo e o nascimento do sol. A experiência de dançar em dia já claro, sob o sol, depois de ter ultrapassado o limiar da noite, representaria a passagem da fronteira da noite para o dia, da obscuridade da indiferenciação noturna para a "iluminação" do dia claro, da emergência da natureza circundante. O aparato luminoso, que antes servia para criar um ambiente de "desorientação", é inclusive desligado, agora é a luz do dia que predomina, enquanto os *ravers* passam a ser levados somente pelo estímulo do som.

A "ideologia da transcendência", o elemento ideológico desta "subcultura" (HEBDIGE, 1994) jovem – presente em várias dimensões das "práticas culturais" (BUCHOLTZ, 2002) de construção de identidades jovens na *cena* - aplicada à duração da festa, simbolizaria a vitória das práticas *rave* na transgressão das fronteiras temporais convencionalmente fixadas para a festa no meio urbano ocidental, uma tentativa de expansão da fase *liminar* à "estrutura" (TURNER 1974).

Poderíamos estabelecer que a *vibe* depende de vários fatores, alguns deles não abordados até o momento. Sem uma ordem de importância: do ostinato da música, reforçado pelas luzes; do processo neuro-químico de liberação de substâncias presentes no corpo humano em virtude do grande esforço físico realizado pelo exercício da dança - substâncias que provocam liberações emocionais; do compartilhamento de um mesmo estado com uma grande quantidade de pessoas; do uso de substâncias psicoativas que reforçam os estados corporais anteriores; e por fim, da crença (conforme a cosmologia nativa) na possibilidade de seu alcance.

O sentido ritual da prática musical dos DJs

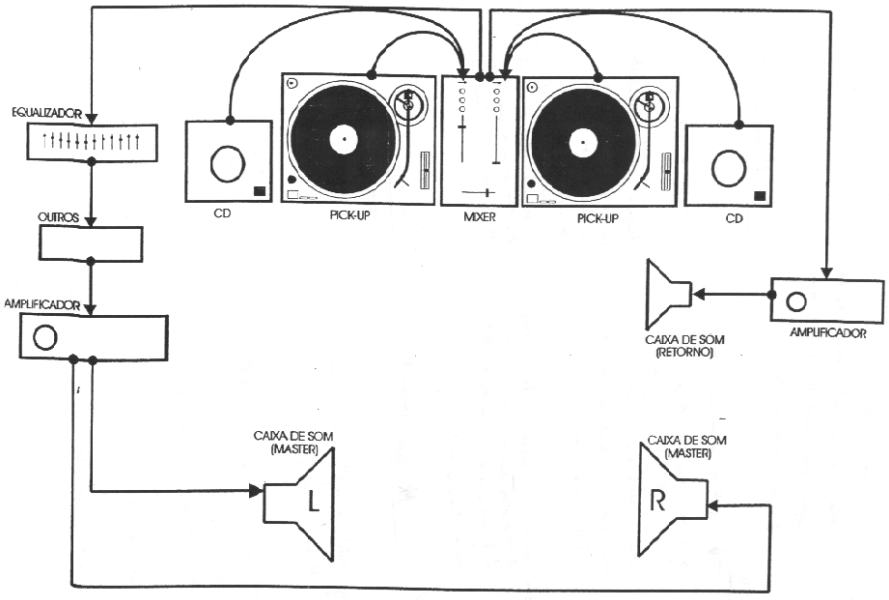
De que modo os gestos do DJ estariam conectados ao modo como dominantemente se pensa a experiência musical na festa *rave* ? A técnica/habilidade do DJ mais significativa para pensarmos a relação entre a prática musical, a estrutura da música eletrônica e o sentido cosmológico a ela atribuído, considerando sua centralidade para a construção do discurso musical no momento da festa parece ser a de



mixagem[8]. Esta revela muito da estrutura musical e seu sentido ritual. Chego a ela através da "teoria musical dos DJs".

O princípio básico da *mixagem*, conforme me foi ensinado pelo prof. DJ Mozart Riggi, no curso de DJs da produtora *Reexistência*, é a contagem do "compasso de 32 tempos", a partir do que estariam organizadas as batidas e estruturada a dinâmica de todos os discos produzidos pelos Produtores especialmente para os DJs. Os temas rítmicos, melódicos (quando há), os efeitos sonoros e ruídos estão organizados nesta estrutura, são os materiais musicais a partir do que se constrói a dinâmica do discurso musical na festa, tornando o "clima" mais "denso" e "energizante", mais "calmo" ou "introspectivo", "esfriando" ou "esquentando" em relação ao estado anterior[9].

Esquema da aparelhagem utilizada pelo DJ:



(Apostila do Curso de DJs da *Reexistencia*)

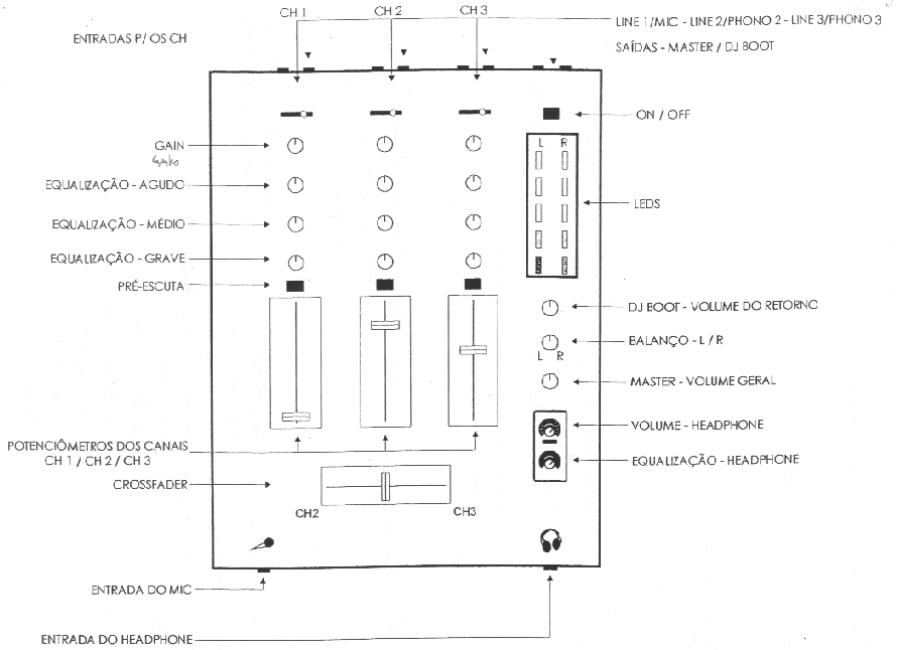
Imaginemos que somos um DJ e estamos dando início a uma festa. Monitorando com o fone-de-ouvido procuramos o ponto certo do disco em que queremos começar, girando-o com a mão. Depois de encontrado, aumentamos o volume externo e soltamos o disco 1. A música começa. Deixamos o público curtir um pouco as batidas deste disco. Escolhemos o segundo disco. Colocamo-lo no prato do toca-disco 2. Enquanto todos dançam e escutam

[8] Combinação e sobreposição de trechos musicais.

[9] Seria adequada uma descrição da música eletrônica propriamente dita. Em virtude do espaço disponível, e do perigo de reificação da variedade estilística existente no gênero "música eletrônica", em que poderíamos incluir o *techno*, *drum'n'bass*, *house*, *trance*, *trip hop*, *ambient*, suas combinações e variações, como *techhouse*, *detroit techno*, *hardtechno*, *hardhouse*, etc., abstenho-me de tal tarefa, detendo-me à tentativa de identificar aspectos comuns a esta variedade de estilos, principalmente aos executados ritualmente em festas de música eletrônica.

apenas o disco 1, através do fone-de-ouvido acertamos o *pitch* do disco 2 fazendo-o tocar um pouco. Em seguida, encontramos o primeiro tempo do "compasso de 32" do disco 2 em que queremos iniciar a *mixagem* com as batidas do disco 1. Seguramo-lo com a mão; contamos o "compasso" do disco 1 para soltar o disco 2 na hora certa; soltamo-lo, verificamos através do fone-de-ouvido que estão tocando sincronizadamente, porém, com batidas diferentes que se combinam: chegou a hora de usar a função primordial do *mixer*.

Funções do mixer:



(Apostila do Curso de DJs da *Reexistencia*)

O *mixer* tem três botões giratórios para cada canal, que controlam o volume das freqüências graves, médias e agudas. Diminuímos o volume das três freqüências do canal do disco 2 e aumentamos o volume geral do canal. Substituímos primeiro as freqüências graves: aumentamos então os "graves" do disco 2 e baixamos os do disco 1 que estava tocando. As batidas já estão combinadas: graves do disco 2 e médias e agudas do disco 1. Podemos então continuar a substituição até poder trocar o disco 1 por outro, ou continuar por algum tempo "jogando" com as batidas de um disco e de outro. Para o professor Mozart, o bom DJ é aquele cuja habilidade de *mixagem* faz com que a mudança de um disco para outro não seja notada pelo público.

Tentando definir a estrutura da música eletrônica executada em uma festa, devemos considerar um discurso musical contínuo e progressivo, interrompido eventualmente na troca

dos DJs ou pela dinâmica que algum destes dê à sua apresentação. Este contínuo é composto pela sobreposição de trechos musicais de dezenas de discos (considerando todos os *sets*[10] de todos os DJs de uma festa), num andamento relativamente regular, durante as várias horas de festa. O discurso musical do DJ é ao mesmo tempo repetitivo, se pensarmos no espaço temporal de alguns minutos; e variado, em referência à duração do todo da festa, pois ao ostinato são permanentemente acrescentadas novas células rítmicas e timbres a ponto de não haver qualquer repetição (a não ser quando um DJ resolve repetir a mesma música já executada por outro) no "progressivo" discurso musical construído durante a festa, cujo objetivo é provocar a transcendência coletiva mencionada acima. O único elemento musical recorrente a ponto de podermos lhe atribuir um caráter estrutural é o "compasso de 32 tempos".

A concepção de Lévi-Strauss em relação à experiência musical expressa em sua obra *Mito e significado* (1978), nos ajuda, por contraste, a compreender o sentido ritual da música eletrônica. Havendo uma similaridade de método entre análise do mito e compreensão da música, o prazer em se escutar uma sinfonia estaria na capacidade do ouvinte de relacionar o que está escutando com o que escutou antes, mantendo a consciência da "totalidade da música", isto é, do percurso dinâmico que segue, do início ao fim através do tempo.

> [...] só se pode entender e sentir a música se para cada variação se se tiver em mente o tema que se ouviu em primeiro lugar; cada variação musical tem um sabor musical que lhe é próprio se se conseguir relacioná-la inconscientemente com a variação escutada anteriormente. Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 72)

Desta forma, a relação entre o ouvinte e a música erudita de concerto seria uma relação intelectual, consciente ou inconsciente, determinada pela lógica dual a partir da qual opera o inconsciente humano, conforme Lévi-Strauss (LÉPINE, 1974), pela intelecção de que depende o ouvinte para o alcance da "fruição prazerosa" neste gênero musical. Em uma festa *rave*, este "prazer" seria proporcionado pelo contrário: estaria relacionado à impossibilidade de apreensão mental da "totalidade" da música; os pontos de referência "intelectuais" são tão repetidos, e progressivamente sucessivos, a ponto da desorientação. Alem do que a "totalidade" da música não corresponde unicamente a si mesma como estrutura sonora, mas a uma combinação de fatores externos ao código musical, que lhe dão sentido: o universo ritual,

[10] *Set list* é o conjunto de discos que o DJ utiliza em sua apresentação.

cosmológico (expresso pela noção de *vibe*), e social no qual a música está inserida[11].

Sua definição como experiência musical e sensorial estaria mais próxima da dimensão sensível que intelectual, ocorre pela participação, não pela observação na condição de platéia como no caso da música de concerto. Por isso se dança, ao invés de se permanecer imóvel observando a execução de uma obra; há uma relação entre ação e reação, baseada na prática e no movimento corporal. O "êxtase" em cada um destes contextos seria motivado por experiências de natureza diferente.

Na linha da tradição musical ocidental, popular ou erudita, parece estabelecer-se outro paradigma na relação "audiência – performance". O próprio conceito de estrutura musical é ressignificado pelos DJs. A música passa a ser um contínuo *on line* construído de acordo com a dinâmica que vai sendo estabelecida junto ao público, e não uma apresentação de composições "pré-estabelecidas" em diferentes graus, como seria o caso da repetição de módulos da música popular tonal/modal (por ex., canto 1, refrão, conto 2, refrão), cuja estrutura obedece à estrutura da letra cantada; ou do repertório canônico de concerto de música erudita.

Finalmente, conectando as narrativas nativas sobre a *vibe* às práticas e características musicais em seguida descritas, e "fechando o círculo hermenêutico", podemos associá-la ao estado de transe e sua relação com a música, tratados por Gilbert Rouget (1985)**.** Para ele, o transe é um fenômeno "quase-universal". Escreve em *Music and trance*, que um de seus objetivos nesta obra é desmistificar a concepção, freqüentemente adotada, da função desempenhada pela música na indução dos estados de transe.

A importância da música não deveria ser diminuída por isso, mas pelo contrário, ela apareceria como um dos principais meios de manipulação dos estados de transe, só que por meio da "socialização" muito mais do que por provoca-lo diretamente. Segundo Rouget, esse processo de socialização...

> [...] varia inevitavelmente de uma sociedade para outra e toma lugar de modos muito diferentes, de acordo com o sistema de representações – ou, se se preferir, de sistemas ideológicos – nos quais o transe ocorre. Em cada um dos casos, diferentes lógicas determinam a relação entre música e transe. (1985: p. xviii).

[11] Devemos considerar que há, obviamente, uma significativa diferença entre uma concepção estruturalista da experiência musical, e uma concepção do ponto de vista da antropologia da prática, a partir do que me proponho realizar este exercício de compreensão.

Neste sentido, o transe que ocorre nas *raves* é o transe particular das *raves*, cuja experiência só é possível neste meio e em mais nenhum outro lugar, como qualquer experiência ordenada e fundada por uma cosmologia e práticas particulares.

Indo além, através do computador, instrumento produto do acúmulo da racionalidade humana, e dos equipamentos mecânicos utilizados para a reprodução da música digital, os *ravers* procuram "subverter a consciência", fazendo uso da racionalidade em função da "irracionalidade", do "instintivo" e do "não-consciente". Mais do que subverter a ordem simbólica ideológica através do estilo, característica identificada por Dick Hebdige (1994) às subculturas jovens, as práticas *rave* agem diretamente sobre a dimensão consciente, subvertendo-a. A festa de música eletrônica define-se como lugar de contestação das disposições normais do corpo nos momentos em que se impõe a regra e o controle.

Na mesma linha de Mary Douglas (1970), que pensa o corpo humano como uma metáfora da cosmologia social, e ao mesmo tempo como suposta origem das categorias culturais, a subversão do domínio sobre o corpo em direção ao transe (deixar o "pêndulo" tender mais para o "abandono" que para a "intenção" consciente em relação ao domínio do corpo) neste tipo de festa corresponderia às intenções subversivas destas práticas culturais de camadas médias não só em relação às imposições da cultura dominante sobre o corpo, mas também ao tipo de "mal" que permeia a sociedade brasileira contemporânea, ao que Luis Eduardo Soares (1994) associa a emergência das culturas alternativas; e igualmente à expiação de tensões, que em virtude da desigualdade social representam um permanente risco, muitas vezes de caráter apocalíptico, ao conforto das camadas médias.

Conclusão

Além da preocupação quanto ao caráter religioso ou não das práticas *rave*, acredito que está a preocupação de se explicar, compreender e analisar fenômenos das mais diversas naturezas que emergem em meio à dinâmica sócio-cultural das sociedades complexas. Procurei caracterizar, através de relatos nativos sobre a experiência da música eletrônica de pista, e de descrições dos elementos musicais que seriam constituidores desta experiência, as condições básicas para a compreensão e construção de um sentido para as referidas práticas: uma "sensibilidade eletrônica" dominante na *cena* de Porto Alegre - podendo ser estendida a outros universos sociais em que as particularidades locais não se diferenciem a ponto das práticas e discursos também adquirirem outro sentido.

Tentei demonstrar como uma série de práticas e mesmo uma estética, pouco compreendidas pelo senso comum, adquirem sentido em um contexto cosmológico e social que remete à condição presente da cultura nos mundos ocidentais urbanos, conectados através da internet por redes de comunicação digital através das quais circulam elementos muitas vezes ditos "transculturais" (THÉBERGE, 1993), porém com origens sociais e políticas bastante definidas, embora sejam ressignificados ao aportarem em universos de sentido locais.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. Idéias para uma sociologia da música. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BRUNER, Edward. Experience and its expressions. In: *The anthropology of experience*. Illinois: Illini Books edition, 1986.

BUCHOLTZ, Mary. Youth and cultural practice. *Annual Review of Anthropology*. 31: 525-552, 2002.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70.

GAILOT, Michel. Les raves, 'part maudite' des sociétés contemporaines. *Sociétés*, Bruxelas, 72, 2001/2, 45-58, 2001.

GAUTHIER, François; e MÉNARD, Guy. "Présentation". *Religiologiques nº24 / Technoritualités - religiosité rave*. 2001.
Disponível em: http://www.unites.uqam.ca/religiologiques/no24.presentation.html Acesso em: 02/08/2002.

GREEN, Dave. *Technoshamanism:* cyber-sorcery and schizophrenia. 2001. Conferência internacional da CESNUR, 2001, London School of Economics.
Disponível em: http://www.religiousmovements.lib.virginia.edu/cesnur/green.html. Acesso em: 02/08/2002.

HAMPARTZOUMIAN, Stéphane. Turbulence souveraine. Sociologie du présent, sociologie de la présence. *Sociétés*, Bruxelas, 65, 1999/3, 5-9, 1999.

HEBDIGE, Dick. *Subculture:* the meanings of style. London and New York: Routledge, 1994.
HUTSON, Scott. Technoshamanism: spiritual healing in the rave subculture. *Find articles*. 1999. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2822/is_3_23/ai_64190176/print. Acesso em: 20/09/2004.

LÉPINE, Claude. *O inconsciente na antropologia de Lévi-Strauss*. São Paulo: Ática, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1978.

PETIAU, Anne. Rupture, consumation et communion. Trois temps pour comprendre la socialité dans la rave. *Sociétés*, Bruxelas, 65, 1999/3, 33-40, 1999.

PORTAU, Lionel. Le music organique: axe de la rave. *Sociétés*, Bruxelas, 72, 2001/2, 23-34, 2001.

ROUGET, Gilbert. *Music and trance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985.

SOARES, Luis Eduardo. Religioso por natureza: cultura alternativa e misticismo ecológico no Brasil. In: _____. *O rigor da indisciplina*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

THORNTON, Sarah. *Club cultures*: music, media, and subcultural capital. Hanover, NH: Wesleyan Univ. Press. 1995.

THÉBERGE, Paul. Random acess: music, tecnology, post-modernism. In: MILLER, Simon (ed.) *The last post:* music after modernism. Manchester: Manchester University Press, 1993.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

SOCIEDADES MUSICAIS DO CENTRO-NORTE FLUMINENSE

Marcos Botelho
marbote@antares.com.br

Resumo: Sociedades Musicais são bandas de músicas institucionalizadas, possuem administração própria e são intimamente ligadas às comunidades em que estão inseridas. Suas origens advêm de práticas de bandas ainda dos tempos da colonização, tendo tomado forma em fins do século XIX e inicio do XX e vêem passando por profundas mudanças nos dias de hoje. Em nossa pesquisa, ainda em andamento, pretendemos compreender a trajetória das bandas sociedades musicais do centro-norte fluminense. Este estudo será feito com duas bandas, Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense e Sociedade Musical 8 de Dezembro, fundadas, respectivamente, em 1863 e 1921, o estudo abrange da fundação até os dias de hoje. Com enfoque em história social e com uma metodologia dialética e fenomenológica pretendemos interpretar as mudanças ocorridas nestas bandas, em sua interação com a sociedade no transcorrer do tempo. Compreender como as relações alteraram-se, além de reflexos destas nas sociedades musicais. Essa reconstrução histórica será realizada através de entrevistas e estudos documentais. Essa metodologia será aplicada por entender que o melhor meio de se interpretar este universo é envolvendo-o nos outros movimentos sociais que a ele relacionam, segundo um olhar que privilegia a dinâmica dos eventos e a transformação.

I - INTRODUÇÃO

Presentes em quase todas as festas e cerimônias cívicas, as bandas de música, estão enraizadas na nossa cultura popular. Sua presença é notada em quase todas as cidades do Brasil. Sua existência, numa cidade do interior, é algo tão típico como uma igreja, uma praça ou um coreto para elas tocarem.

Por Banda de Música entende-se, nesta pesquisa, um conjunto de músicos que tocam instrumento de sopro (madeira e metal) e percussão. Os instrumentos de sopro usados hoje são, basicamente, os seguintes: bombardino, bombardão, clarineta, fagote, flauta transversa, oboé, piccolo, sax-alto, sax-tenor, sax-barítono, trombone, trompa e trompete, além dos outros instrumentos de suas famílias.

Em nossa pesquisa, ainda em fase inicial e sujeita há mudanças ou ajustes, temos como objetivo estudar a trajetória de duas Sociedades Musicais do Centro-Norte Fluminense, buscando compreender sua trajetória, inclusive as transformações processadas desde seu surgimento até os dias de hoje.

II - ORIGENS DAS BANDAS SOCIEDADE MUSICAIS

As Sociedades Musicais são instituições privadas que têm como objetivos atividades ligadas direta ou indiretamente à administração e manutenção das Bandas de Música. Assim, cada Sociedade Musical é uma banda institucionalizada. Sua relação com a sociedade é tal que a banda está inserida em quase todas os momentos importantes desta, sendo comum identificá-las pela cidade ou bairro onde elas se situam, ao invés de pelo nome.

Ayres de Andrade (1967) relata em seu trabalho as manifestações musicais do Rio Janeiro do século XIX. Grande parte dos concertos era realizada por instituições privadas, essas instituições eram chamadas de **sociedades musicais**. As instituições relatadas por Andrade (1967) são agremiações com o objetivo de organizar concertos para seus sócios. Estas sociedades musicais contratam músicos e formam orquestras, além de realizarem concertos de música de câmara.

Associações diversas com caráter agremiador surgiram, no Rio de Janeiro, no século XIX. Edinha Diniz (1991) revisa esta fase, completando que estas entidades passam a congregar indivíduos com interesses comuns. É o caso dos "clubes políticos, grêmios literários, ligas abolicionistas, grupos de choro, sociedades carnavalescas etc" (DINIZ, 1991).

Estudando o Jornal "O Friburguense" e "A Sentinela", mais especificamente as edições da década de 1890, podemos notar sociedades e clubes parecidos,ao menos aparentemente, com os citados na cidade do Rio de Janeiro. Nestes jornais encontramos Sociedades Musicais, são elas: Sociedade Musical Euterpe Friburguense[1], Sociedade Musical Campezina Friburguense[2], Sociedade Musical Recreio dos Artistas e Sociedade Musical Estrella Friburguense. Também notamos outras entidades recreativas, que provavelmente não tinham bandas, como o Club Minerva e Sociedade União dos Operários. Não conseguimos localizar na cidade de Nova Friburgo, em fins do século XIX, nenhuma sociedade musical como as relatadas por Andrade (1967). Em Nova Friburgo, as sociedades musicais encontradas são instituições cujo objetivo é manter uma banda, e não promover concerto camerísticos ou sinfônicos, como as do Rio de Janeiro.

Ainda na época oitocentista, as bandas militares eram muito atuantes no cotidiano da sociedade, participando das festas religiosas e cerimônias cívicas, sem contar com as retretas domingueiras (TINHORÃO, 1976). Estas tiveram grande importância na música popular,

[1] É desta forma que é apresentado o nome da atual banda da Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense em todas as edições estudadas, sem a expressão Beneficente.

[2] É desta forma que é apresentado o nome da atual banda da Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense em todas as edições estudadas, sem a expressão Beneficente e Campezina grafado com "z" ao invés de Campesina.

gravando-a e recriando-a com caráter quase orquestral (TINHORÃO, 1998), nas primeiras décadas do século XX.

Nossa tradição de Banda tem origem na colonização portuguesa. Nos primórdios da colonização os catequistas, aqui chegados, já organizavam grupos instrumentais com os índios. Também era hábito dos senhores de fazenda, no século XVII, formarem bandas com escravos sob direção de mestres importados da Europa (GRANJA, 1984).

Os governadores portugueses, na América, mantinham grupos de três a quatro músicos, chamados de charameleiros. No século XIX, as famosas Bandas de Barbeiros, formadas geralmente por africanos libertos, eram remanescentes deste charameleiros

Decreto de 20 agosto de 1802 tornou obrigatória a existência de banda de música em todo Regimento de Infantaria mantido pelo erário público. Isto fez com que estas novas bandas militares substituíssem as antigas formações de charameleiros e bandas de barbeiros (TINHORÃO, 1998).

Talvez a mais famosa destas bandas militares seja a Banda Sinfônica do Corpo deBombeiro Militar do Estado do Rio de Janeiro. Fundada em 1896 por Anacleto de Medeiros, como Banda do Corpo de Bombeiros do Distrito Federal. Esta banda contava, segundo Viana (2000), com os melhores músicos da época.

Anacleto de Medeiros foi um dos mais importantes músicos e regentes de banda de sua época. Também foi compositor de grande prestigio, com várias de suas composições gravadas por importantes intérpretes de sua época (SIQUEIRA, 1969). Também a banda do Corpo de Bombeiros gravou várias de suas peças (VASCONCELOS, 1985).

.Acreditamos, com base nos autores anteriores, que, pela tendência de formação de associações diversas com caráter agremiador da sociedade de então, começam a surgir as primeiras instituições com intuito de formar uma banda. No caso da região centro-norte fluminense estas instituições passaram a ser as Sociedades Musicais, que com suas bandas, vêm suprir o espaço da ausência de bandas militares na região.

Estas sociedades musicais diferem das do Rio de Janeiro, pois, não têm como objetivo a organização de concertos com músicos profissionais, mas sim de formar e organizar uma banda de música para servir à localidade, atuando em festas cívicas e religiosas, além de apresentações apenas como forma de entretenimento.

Binder (2004) nos relata em seu trabalho que a historiografia brasileira agrupa três formações instrumentais sob o termo de banda: os charameleiros ou choromeleiros, entre os séculos XVII e XVIII, os ternos ou terços coloniais, que surgem a partir da segunda metade

do século XVII e a banda "tal como a conhecemos hoje" (BINDER, 2004). Acrescenta, ainda, que uma característica comum a estes grupos é a ligação com a atividade militar.

Grande influência lusa ainda é notória nos dias de hoje. Existem, por exemplo, bandas formadas por imigrantes e descendente de portugueses, como é o caso da Banda Portugal e da Banda Irmãos Pepino, ambas situadas na Cidade do Rio de Janeiro.

O imigrante italiano também tem grande influência nesta trajetória. No fim do século XIX o número de músicos e regentes foi tamanho que estes teriam provocado uma mudança no repertório habitual. Trechos de óperas italianas tornaram-se as preferências destes conjuntos, chegando a influenciar o gosto do público (Granja, 1984).

Também os alemães tiveram influências, no século XIX há várias informações de músicos alemães ambulantes que animavam festas populares. Tinhorão (1976) descreve uma importante, influente, "famosa e estranha" Banda Alemã no Rio de Janeiro desde os fins do século XIX. Ainda, segundo o autor, os alemães e suíços formavam, desde o Primeiro Império, a maior corrente migratória da Europa, e esses teriam conhecimentos rudimentares de música para organizarem grupos ambulantes (TINHORÃO, 1976).

As informações sobre Bandas são muito escassas, por isso, hoje, não temos o número exato de Bandas no Estado do Rio de Janeiro. A Funarte, em seu site, tem uma relação com 177 bandas registradas em seu projeto de apoio às bandas, somente no Estado do Rio de Janeiro. Este levantamento não apresenta a data de sua realização. O estado de Minas Gerais é o que apresenta maior número de bandas neste levantamento com 383. O segundo estado com maior número de bandas é o Rio de Janeiro. A Funarte relacionou, em todo o Brasil, 2217 bandas.

O espaço social da banda é descrito por Granja (1984) e Granja & Tacuchian (1984). Eles demonstram que suas relações sociais são baseadas na sociedade patriarcal brasileira, e que sua estrutura é semelhante ao que V. Turner classifica como *communitas*. Seus estudos tomam como base duas bandas de Nova Friburgo: Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense e Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense.

É ressaltado, pelos autores aqui revisados, que o aspecto familiar relaciona-se com a hierarquia, envolvendo as ligações por parentesco, o respeito pelos veteranos e a transmissão de conhecimento de geração para geração.

Figueiredo (1996), em seu estudo, revisa todos os conceitos dos dois autores anteriores, porém vai uma pouco além, pois utiliza conceitos semióticos. Seu estudo foi feito com as bandas da microrregião de Barra do Pirai. Neste ponto de seu trabalho, chega a conclusões muito próximas às dos autores acima citados.

Por meio da identificação de signos e códigos, relaciona cada banda de música a símbolos de práticas musicais consideradas menores, considera que este é um dos principais motivos para o descrédito que esta vem tendo em nossos dias. Por sua origem estar ligada à população de pouco nível de instrução e de pouco poder aquisitivo, sofre preconceitos, inclusive dentro dela mesmo.

Esse trabalho é importante por notar o distanciamento recente das bandas com a sociedade. Demonstra que a própria banda ainda não notou esta mudança, considerando-se, muitas vezes, inferior. Conclui que este distanciamento é causado pela relação das bandas com símbolos considerados inferiores.Neste ponto, observamos que as bandas já tiveram um período de grande prestigio na sociedade, como nos mostra Siqueira (1969), Tinhorão (1976 e 1989) e outros.

Tacuchian (1882) relata a sua pesquisa e trabalho de Animação Cultural Comunitária voltado para a Banda de Música. Demonstra a importância da banda na vida cultural brasileira, afirmando que todas as danças européias se "abrasileiravam" e passavam a fazer parte do repertório destas. Além disso, ressalta que as bandas mantiveram vivos vários gêneros populares do século XIX (TACUCHIAN, 1982).

III – BANDA, HISTÓRIA SOCIAL E CIRCULARIEDADE CULTURAL

Em nosso trabalho pretendemos utilizar como base inicial a concepção de história adotadas por Freire (1994). Para tal em primeiro lugar entendemos que:

> história é um relato, interpretativo, feito por um sujeito histórico, ele próprio impregnado de significados e percepções inerentes a seu tempo, e dos quais ele nunca poderá se despir inteiramente. (FREIRE, 1994, p114).

Não estamos à procura de verdades absolutas.Compreendemos que a história é um relato interpretativo relacionado com o tempo e as ideologias dos indivíduos e da sociedade à qual ele pertença. Este relato pode ser mutável, de acordo com a perspectiva e o ponto de vista utilizado.

As principais bases metodológicas adotadas serão a dialética e a fenomenologia, por compreendermos que sujeito e objeto são indissociáveis. O pesquisador é um sujeito histórico impregnado pelo seu tempo, e não pode descartar tal característica. Estamos tentando buscar as respostas à nossa pesquisa, diretamente em interação com o objeto estudado.

Esta base metodológica está relacionada com o fato do pesquisador ter forte ligação com o objeto de estudo escolhido. Por tanto, o afastamento e a objetividade não são os pressupostos desta pesquisa, sendo, a nosso ver, impossíveis.

A reconstrução histórica será feita nos moldes da história social. Entendemos história social como aquela cujo objetivo final é o homem em sociedade e suas articulações (CARDOSO, 1983). Sabemos que as bandas de música não formam uma sociedade, porém formam um agrupamento dentro desta.

Por tanto, em nosso estudo, iremos confrontar o universo das sociedades musicais com a complexidade da sociedade.A inserção das bandas na sociedade será considerada um ponto de vital importância, procurando-se visualizar relações entre uma e outra, além de buscar compreender como as bandas se relacionaram com a sociedade no decorrer do tempo e de como essa relação se modificou. Esse olhar sobre a historia das bandas, será, inevitavelmente, o de um sujeito comprometido com a história delas, portanto assumidamente subjetivo.

Acrescentamos que a história é um fenômeno social, por esta visão, a sociedade é entendida como uma pluralidade e uma heterogeneidade de significados (FREIRE, 1994), com uma unidade que é dada pelo imaginário dessa sociedade. Estamos considerando as bandas, por meio da reflexão da idéia de circularidade que leva em conta a convivência simultânea de tempos e culturas no interior da sociedade (BARBEITAS, 1995).Contudo, expandindo, com base nos trabalhos de pesquisa coordenados por Vanda Freire, o conceito de circularidade cultural, o mesmo está sendo tomado nesta pesquisa não apenas como as influências recíprocas de "cima para baixo", mas também multidirecionalmente, entre diversos segmentos de uma mesma sociedade.

Desta forma, o tempo passa a ser entendido como uma espiral onde existem vários pontos de contato, proporcionando, segundo Freire (1994), três níveis de significados: significados atuais, aqueles pertinentes ao contexto histórico; significados residuais são concebidos como resignificados; e significados latentes, aqueles que a sociedade ainda não realizou, mas a arte já articula (FREIRE, 1994).

Este conceito permite compreender as bandas como síntese de diferentes significados, entendendo-a como uma das inúmeras instâncias de articulação social. O seu repertório é excelente exemplo, pois comporta simultaneamente gêneros musicais provenientes de vários espaços da sociedade, como por exemplo, as marchas militares e as músicas provenientes do teatro musical (óperas, operetas, revistas, mágicas etc).

As diferentes temporalidades, citadas por Freire (1994) também são facilmente encontradas nas bandas. Mais uma vez o repertório é exemplo do convívio de músicas "tradicionais", como os dobrados ou arranjos de óperas, com música que toca nas rádios e é divulgada por diferentes meios de comunicação.

Ressaltamos neste ponto o conceito de **mudança** abordado por Netll (2000). À primeira vista, as mudanças são nulas. Netll (2000) nos mostra, em seu trabalho, que este conceito de mudança não é fixo, e que sua concepção varia de cultura para cultura. Por tanto, o entendimento do conceito de mudança deve ser buscado no próprio âmbito de estudo. Pelo fato de as bandas serem intimamente ligadas às "tradições" e ao passado, deve-se ter especial cuidado ao tentar buscar compreender as mudanças e continuidades. Mesmo o que é considerado imutável deve ser encarado como uma "construção cultural", sujeita a variações, tanto no tempo como no espaço (BURKE, 1992). "A tradição é um processo – vive apenas enquanto é continuamente reproduzida. É efervescente, vital em sua aparente quietude". (PIRNS, in BURKE ,1992)

Assim, tentaremos compreender como as Sociedades Musicais surgiram, como se mantiveram e como estão hoje. Também buscaremos visualizar a relação entre as bandas e a sociedade e o lugar ocupado pelas bandas, bem como o mesmo se modificou com o passar do tempo. Finalmente, buscaremos interpretar como estas mudanças afetaram o repertório e as relações sociais criadas dentro das bandas.

IV –A PESQUISA

A principio, pretendemos utilizar duas bandas como referência para o nosso trabalho. São elas: Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburgunse (fundada na cidade de Nova Friburgo em 1863) e Sociedade Musical 8 de Dezembro (fundada na cidade de Duas Barras em 1921).

Escolhemos duas bandas em municípios aparentemente em condições opostas por considerarmos este o melhor caminho para, em nosso curto tempo de pesquisa, buscarmos compreender as bandas da região.

Para isso, serão usados como métodos operacionais entrevistas e análise de documentos. É previsto o uso de entrevistas temáticas, baseando-se na participação do entrevistado no tema escolhido como foco principal. A história de vida do entrevistado tem, como maior interesse, o indivíduo **na** história (NÓBREGA, 2000). Estaremos utilizando a

reminiscência pessoal, ou seja, a evidência oral específica das experiências de vida do informante.

Para estas entrevistas, estaremos escolhendo indivíduos dentro e fora das bandas, além de indivíduos com idades variadas. Com este enfoque, pretendemos ter uma visão de como a sociedade vê a banda e o oposto, ou seja, uma visão interna e externa desta.Porém devemos ter em mente que estes relatos, embora feitos por pessoas que viveram os fatos relatados, não deixam de ser uma visão de hoje de fatos passados.

A análise de documentos será sistematicamente aplicada à geração do catálogo de obras dos arquivos de partituras, tentando incluir informações contidas, sobretudo em programas de apresentações antigas. A partir destas fontes, tentaremos reconstruir o repertório tocado, além de informações outras como músicos, maestros etc. Também serão utilizadas matérias de jornais para tentar reconstruir ou complementar as informações a respeito do repertório.

O catálogo do arquivo de partituras da Sociedade Musical Beneficente Euterpe Friburguense foi elaborado de janeiro a março de 2004 . Foram encontradas 635 músicas no arquivo. As informações contidas no catálogo foram retiradas das partituras e partes cavadas. O catálogo da Sociedade Musical 8 de Dezembro esta em fase de elaboração. Foram separados 9 itens em ambos: título, gênero, autor, arranjo,edição,copia, data, descrição e observações. Na coluna título consta o nome da obra tal qual assinaladas nas partituras. Como gênero não nos preocupamos em classificar cada um deles, apenas registramos o que estava informado em cada partitura. Aquelas que não continham referência a gênero foram deixadas em branco, neste item, no catálogo.

Nas colunas intituladas autor, arranjo e cópia também nos restringimos a simplesmente registrar o que havia anotado. Na coluna cópia, quando se tratava de uma cópia mecânica, foi colocada a seguinte indicação (CM). Em edição anotamos o nome das editoras que imprimiram as peças. Existe um grande número de manuscritos, neste caso, obviamente, não há indicação de editora no catálogo.

No item data registramos as datas anotadas nas músicas. Estas datas geralmente se referem às datas das cópias, no caso de manuscritos. No caso de música editada ao ano da publicação. Embora em muitos casos tenhamos dia, mês e ano anotados resolvemos, a titulo de uniformidade, apenas registrar o ano. No item descrição relacionamos as partes e/ou partituras encontradas, levando em consideração a instrumentação. Por fim, nas observações anotamos mais algumas informações encontradas no material manuscrito e que consideramos importantes e relevantes para o nosso trabalho.

Infelizmente, o número de músicas encontradas foi muito inferior ao esperado. Grande parte deste arquivo foi perdida. O próprio pesquisador presenciou, em épocas passadas, pelo menos cinco fogueiras feitas com músicas antigas. O antigo maestro Emanuel Cícero de Lima separava as músicas consideradas por ele como danificadas (por varias infiltrações, insetos etc) ou incompletas e ateava fogo. Quando indagado pelo motivo, explicava que a banda nunca mais iria executá-las pelo péssimo estado de conservação ou por estarem faltando algumas partes cavadas. Sendo assim, só serviam para ocupar espaço.

Neste estudo do repertório tentaremos encontrar influências mútuas entre as bandas e a sociedade, tentando localizar como estas se relacionavam na escolha do repertório. Embora este possa parecer estático, as mudanças ocorrem. Ainda não temos informações sobre como elas acontecem, porém pretendemos buscar identificá-las e os motivos pelo qual elas ocorram, procurando, ainda, estabelecer relação entre as observações construídas a partir da pesquisa documental com as entrevistas.

Também está sendo elaborado um banco de dados com as correspondências encontradas na Sociedade Musical Euterpe Friburguense, não foram encontradas, até o momento, correspondências antigas da Sociedade Musical 8 de Dezembro. As correspondências com datas anteriores a 1938 são bem escassas, porém após este ano estas estão, aparentemente, em quase sua totalidade.

A revisão nos jornais torna-se importante para tentar preencher esta lacuna originada pela falta de fontes e informantes desde a fundação da banda, em 26 de fevereiro de 1863 até a década de 1930, no caso da Banda Euterpe Friburguense. Estamos consultando os jornais de Nova Friburgo desta época, não temos conhecimento de periódicos no município de Duas Barras. Estamos utilizando os periódicos existentes no Pró-memória da Prefeitura Municipal de Nova Friburgo. A edição mais antiga que encontramos foi de 12 de abril de 1891 de "O Friburguense", lá também existem exemplares de "A sentinela", "Correio Friburguense", entre outros periódicos de Nova Friburgo.

A estrutura administrativa da banda, bem como informações sobre os membros das diretorias (como profissão, status social, títulos de nobreza etc) também serão obtidas através da análise das atas, estatutos, convites e outros documentos existentes.

Artigos de jornais também poderão ser utilizados para complementar as informações obtidas por essas fontes. Todavia gostaríamos de ressaltar que compreendemos que tais documentos foram escritos por autores com diferentes intenções e estratégias (HUNT, 1992), portanto devemos lê-los criticamente, submetendo-os, assim, a nosso olhar subjetivo.

Podemos observar com quais entidades a banda mantém relações e como estas relações se modificam com o decorrer do tempo. Os documentos encontrados, confrontados com as entrevistas, podem revelar aspectos importantes sobre a relação entre as bandas e a sociedade, além do lugar ocupado por ambas.

Cada fonte documental (entrevistas, correspondências, atas etc) será analisada sob a perspectiva da dialética Este enfoque metodológico já fora previsto no inicio de nosso trabalho. Entendemos que esta abordagem seja útil para melhor entendimento das fontes consultadas. Por fim, estes resultados serão confrontados, utilizando-se o olhar da a fenomenologia, ou seja, utilizando nossas percepções e experiências pessoais dentro destas bandas. Finalmente, a síntese histórica será realizada a partir do cruzamento dessas informações obtidas e analisadas sob diversos olhares.

Referências bibliográficas

ALVES, Cristiano Siqueira. *Uma proposta de análise do papel formador expresso em bandas de Música com enfoque no ensino da Clarineta*, Dissertação de Mestrado, apresentada à Escola de Música da UFRJ Rio de Janeiro 1999.

ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel e seu tempo*. Edição Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1967.

ANDRADE, Hermes. *O B da Banda*, Jodima, Rio de Janeiro 1989.

BARBEITAS, Flavio Terrigno. *Circularidade Cultural nacionalismo nas doze valsas para violão de Francisco Mignone*. Dissertação de mestrado, apresentada à Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

BINDER, Fernando Pereira. Novas Fontes para o estudo das Bandas de Música Brasileiras. In: *Anais: V Encontro de Musicologia Histórica*, Juiz de Fora, 2004. p. 198-206.

BURKE, Peter. *A Escrita da História:* novas perspectitavas. Editora Unesp, São Paulo, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOL, Hector Perez. *Os métodos da História.* Rio de Janeiro: Graal Editora 1983.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. As Bandas nas Minas Gerais. In: *Anais I Simpósio Latino Americano de Musicologia*, Curitiba, 1997. p 230 – 236.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga*: uma história de vida. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos tempos, 1991.

FIDALGO, Heloisa Caresteato. *As Bandas de Nova Friburgo*: um enfoque histórico e educacional. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro 1999.

FIGUEIREDO, Leda Maria C. de Carvalho. *Bandas de Música:* Fenômeno cultural e educacional no contexto da microrregião de Barra do Piraí. Dissertação de Mestrado, apresentada ao Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro 1996.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A História da Música em Questão:* uma reflexão metodológica. In: Fundamentos da Educação musical, Porto Alegre, Abem, 1994. p 113 –135.

FREIRE, Vanda Lima Bellard *A Mágica no Rio de Janeiro* (final do século XIX e primeiras décadas do século XX) ABET 2002.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. *A Mágica no Rio de Janeiro e a construção de identidade musical*, ANPPOM, 2003.

FUNARTE. Projeto de apoio às bandas, disponível em www.funarte.gov.br, acesso 23 de março de 2004.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

GRANJA, Maria de Fátima Duarte. *A Banda:* som e Magia. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ Rio de Janeiro 1984

GRANJA, Maria de Fátima; TACUCHIAN, Ricardo. *Organização, Siginificado e Funções da Banda de Música Civil*. In Pesquisa e música. Rio de janeiro, Machado Horta, 1984.

HUNT, Lynn. *A nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes editora, 1992.

NETLL, Bruno. *O Estudo Comparativo da Mudança Musical*: estudos de caso de quatro culturas. Conferência realizada em congresso da Abet, Recife 2002.

NÓBREGA, Ariana Perazzo. *A Música no Movimento Armorial*. Dissertação de mestrado, apresentada à Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro 2000.

SCHIMER, Pedro & MEIRE, Antonio Gonçalves. *Música Militar Bandas militares*. Rio de Janeiro: Estandarte Editora, 2000.

SIQUERA, Batista. *Três Vultos Históricos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Araújo, 1969.

SIQUEIRA, Jacy. *A banda de Ontem e o Futuro*. Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 1981.

SILVA, Leonardo Dantas. *Bandas Musicais de Pernambuco*. Recife, Governo do Estado de Pernambuco, 1998.

TACUCHIAN, Ricardo. *Bandas:* anacrônicas ou atuais? Art 004. Revista da Escola de música e artes cênicas Bahia 1982.

TINHORÃO, José ramos. *Musica Popular:* Os sons que vêm da Rua. Rio de Janeiro: edições Tinhorão, 1976.

TINHORÃO, José ramos. *História Social da Música*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

VÁRIOS. Caderno Mis- *História das Bandas Civis Centenárias do Estado do Rio de Janeiro* Fundação Museu da Imagem e do Som Rio de Janeiro 1994.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As Tradições populares na Belle Époque Carioca*. Funarte, Rio de Janeiro 1988.

VIANA, Luis. *Banda Maravilhosa*. CBMERJ Rio de Janeiro, 2000.

TACARATU NO PERCURSO DA MISSÃO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS DE 1938

Gustavo Vilar
Gustavovilar@hotmail.com

Resumo: Sessenta e cinco anos após a visita da Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste, o projeto *Registro Sonoro de Músicas Tradicionais de Pernambuco e da Paraíba, no Percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*, sob a coordenação do prof. Dr. Carlos Sandroni, realizou o mapeamento e registros musicais em algumas cidades visitadas pela Missão paulista. O projeto produziu a gravação de dois CDs com gêneros musicais encontrados atualmente. Em Pernambuco, a Missão realizou registros em Recife, Arcoverde e Tacaratu. Esta comunicação tem o objetivo de apresentar os resultados do projeto no município de Tacaratu, Sertão do Rio São Francisco. Durante um ano, através de visitas regulares, procuramos identificar a existência dos gêneros registrado pela Missão e de outros gêneros que não foram registrados em 1938. As gravações respeitaram, sempre que possível, o calendário de festas e rituais promovidos pelas comunidades. Várias parcerias foram se firmando ao longo desse período: com a prefeitura, com a Igreja Católica e principalmente com os cantadores e cantadeiras. As parcerias com os músicos e rezadeiras foram fundamentais para a seleção e gravação das faixas do CD, considerando aspectos do saber local sobre os gêneros musicais e os eventos em que foram executados, assim como para uma reflexão sobre as possibilidades de relação estabelecidas no contexto da pesquisa.

Sessenta e cinco anos após a visita da Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste, o projeto *Registro Sonoro de Músicas Tradicionais de Pernambuco e da Paraíba, no Percurso da Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*, realizou o mapeamento e registros musicais em algumas cidades visitadas pela Missão paulista. O projeto produziu a gravação de dois CDs com gêneros musicais encontrados atualmente em Pernambuco e na Paraíba. Para realização do projeto foram formadas duas equipes: a de Pernambuco, sob a coordenação de Carlos Sandroni e a da Paraíba, coordenada por Marcos Ayala e Maria Ignes Ayala. Cada equipe teve autonomia para selecionar os grupos e o repertório musical.

Em Pernambuco, a Missão de 1938 realizou registros em Recife, Arcoverde (na época, conhecida como Barão de Rio Branco) e Tacaratu. Nesta comunicação pretendo me deter, principalmente, aos registros musicais realizados no município de Tacaratu em 1938, pela Missão, e aos registros realizados entre 2003 e 2004, por mim, enquanto pesquisador de campo na mesma cidade.

A Missão de Pesquisas Folclóricas representada pelos pesquisadores paulistas Martin Braunwieser, Luis Saia, Benedicto Pacheco e Antônio Ladeira, chegou em Pernambuco, pelo porto do Recife a bordo no navio Itapagé em fevereiro de 1938. Foram recepcionados por

Ascenso Ferreira e Waldemar de Oliveira, intelectuais, estudiosos das manifestações folclóricas locais, e também, amigos de Mário de Andrade, diretor do Departamento de Cultura do Estado de São Paulo e mentor intelectual da Missão. Logo no dia da chegada, teve inicio o trabalho de levantamento de manifestações musicais em Recife, quando foram visitados alguns bairros da cidade.

Os integrantes da Missão puderam assistir às apresentações do Maracatu Cruzeiro do Forte, Maracatu Elefante e Maracatu Leão Coroado. Mas as impressões não foram muito boas. Segundo Luiz Saia, o maracatu era: " (...) muito deformados e artificial de mistura com partes de caboclinho (..)"(CARLINI, 1994, p. 173). O gênero musical que despertou maior interesse dos pesquisadores paulistas foi o xangô do Recife, na época duramente reprimido pela polícia e considerado pela imprensa local como "baixa magia" e "exploração da boa fé dos incautos" (CARLINI, 1994, p. 171).

Ao longo de quase um mês de permanência em Recife foram registrados: cantos de carregadores de piano, toadas de bumba-meu-boi, desafios de cantadores e toques de xangô. Além dos registros em áudio, foram feitas algumas fotografias, registros em vídeos do carnaval e receberam a doação da polícia de aproximadamente 500 objetos e instrumentos musicais recolhidos com o fechamento dos xangôs. As peças foram catalogadas com auxílio do babalorixá Apolinário Gomes da Mota e enviadas para o acervo do Museu folclórico da Discoteca Pública Municipal em São Paulo. Waldemar de Oliveira em matéria publicada no Jornal do Comércio em 23 de fevereiro de 1938, nos dá idéia dos procedimentos de gravação utilizados e das impressões sobre o trabalho desenvolvido pela equipe paulista:

> quem penetrasse, por esses dias passados, na caixa do palco do Teatro Santa Isabel, assistiria um espetáculo interessante: era a turma do Departamento de cultura da Municipalidade de São Paulo, colhendo material folclórico de Pernambuco. Um microfônio armado no meio do palco; diante dele, duas cantadoras; um pouco afastado, um negro beiçudo, agarrado a uma viola; ao fundo dois cidadãos, um com tambor, outro com ganzá. Do outro lado, em cima de uma mesa improvisada, uma porção de mecanismos, de fios, de pilhas , de "novidades": era a máquina gravadora. Luis Saia vai de um lado para outro, explicando, acertando, ajustando o conjunto: está suado, cansado, mas não arreda o pé ... Ao seu lado, o Martin Braunwieser está de canhenho em punho, anotando uma por uma das toadas. Os outros companheiros estão lá pegados com a maquinaria complicada, milagre da engenharia moderna que permite encerrar, nos discos de ebonite, as puras vozes raciais que o tempo um dia apagará da memória dos homens. E começa o trabalho, depois das explicações estafantes do Saia. São as toadas de bumba-meu-boi, bem nosso, bem nordestino, bem pernambucano. As negras jogam em cima do microfônio as belas melodias que nenhum lápis será capaz de fixar no pentagrama. O bombo corta a toada. O preto conta a sua "história"... Elas voltam, monotonamente, as melopéias cansadas, de séculos adentro... Para muita gente, o espetáculo é estranho, é singular: pois, vêm de longe para

> "isto"? É verdade. Estão gastando tempo e dinheiro. E mais tempo e mais dinheiro gastariam se fosse mais rica a verdadeira mina que aqui descobriram nas vastas terras do nosso folclore. O material que os rapazes do Departamento de cultura de São Paulo estão colhendo constitui, realmente, um tesouro. Afinal eles nada têm que ver com o fato de jamais termos feito caso desse tesouro. Se não sabemos explorá-lo, só nos resta abrir-lhes as portas e agradecer o bem que nos vêm fazer, indicando-nos o valor dessas jazidas. (IN: CARLINI, 1994, p. 183).

Concluído o trabalho em Recife, a Missão de Pesquisas Folclóricas segue viagem ao Sertão de Pernambuco e chegam a Tacaratu em 9 de março de 1938, motivados principalmente pelo interesse em registrar os praiás dos índios Pankararu. Enquanto aguardavam as negociações para visitar e registrar as músicas Pankararu, os pesquisadores paulistas registraram na cidade de Tacaratu: coco de embolada, coco martelo, coco de roda, rojão de roça, roda sertaneja, samba, violeiros, modinhas e canto de casa de farinha. Segundo Mário Melo, historiador que acompanhou a Missão em Tacaratu: "o pessoal paulista não perde tempo. Onde chegam arregimentam os cantadores da terra à cata de tudo que lhes parece original" (CARLINI, 1994, p. 203). Além dos registros musicais, Luis Saia comprou uma máscara ritual Pankararu feita de caroá e "*coletou*" alguns ex-votos que encontrou em igrejas e nos cruzeiros existentes nas estradas. O retorno à Recife ocorreu em 14 de março, depois de uma breve escala em Arcoverde, onde registraram aboios, toadas, samba e coco.

Tacaratu está localizado na mesorregião do São Francisco. Segundo os dados do Censo em 2000 Tacaratu possui uma área de 1253,7 Km^2 e uma população de 17.096 habitantes. A renda familiar média é de R$ 67,00. A economia do município tem como base: agricultura, pecuária, tecelagem e a prestação de serviços. O turismo religioso vem sendo incentivado como alternativa econômica para os jovens da cidade. As escolas municipais oferecem cursos para a educação infantil, para o ensino fundamental e médio. A alternativa para quem almeja o ensino superior é continuar os estudos em Recife ou em outros municípios próximos – Paulo Afonso, Arcoverde ou Caruaru. Existe um alto índice de analfabetismo entre jovens e adultos e o trabalho infantil é um problema recorrente, embora a prefeitura venha adotando o PETI – Programa de Erradicação do Trabalho Infantil. Uma parte da área do município é ocupada pelas terras indígenas dos índios Pankararu que se estende também aos municípios de Jatobá e Petrolândia.

Nos deparamos com duas localidades principais de produção musical em Tacaratu: o Brejo dos Padres, uma das treze aldeias que compõe a área indígena Pankararu e o centro de Tacaratu, habitado por índios, descendentes de índios e por não índios. Embora distintos, existem fortes laços culturais entre os dois universos musicais.

O trabalho de campo teve início pela área indígena. Meu primeiro contato com a música e com os rituais foi através de uma fita VHS que pertencia à família que me acolheu nos primeiros meses de trabalho. Havia sido registrado o ritual do *menino do rancho*, uma festa particular realizada como agradecimento a uma graça obtida por algum *encantado*. Para os Pankararu, o mundo dos encantados circunda a área indígena, localizando-se mais precisamente no topo das serras. Existem dezenas de encantados e todos possuem um superior: o *mestre guia*. Quando os encantados são *levantados*, por pessoas iniciadas na religiosidade pankararu, são chamados de *praiás*, máscaras rituais que cobrem todo o corpo dos seus portadores, e que são consideradas representações físicas dos encantados.

Os rituais podem ser públicos ou privados. Entre os rituais públicos estão a primeira noite de novena à Nossa Senhora da Saúde, em Tacaratu, *as corridas do umbu*, o *menino do rancho* e *as três rodas*. O único ritual particular e com acesso restrito é o cerimonial do ajucá ou a *mesa de Ajucá* (CARNEIRO DA CUNHA, 1999).

Entre os rituais públicos, o de maior amplitude são as corridas do umbu, que ocorrem durante quatro finais de semana, coincidindo o primeiro final de semana com o domingo de carnaval. Este ritual inicia no sábado à noite perdurando até o amanhecer quando é dançado o *toré*, continua no domingo pela manhã até o início da tarde, quando são realizados os preparativos para a *queima do cansanção*, um dos principais momentos, que ocorre no final da tarde, encerrando a etapa do ritual. A música está presente em todos os momentos, ela e o ato de fumar o *campiô* – cachimbo tubular - são os meios de comunicação com os encantados. Entre as formas de expressão musical está o canto dos cantadores e cantadeiras, o *maracá*, os sons emitidos pelos praiás, o som das gaitas dos praiás, o *cabo de tatu* – um tipo de apito – e o *pífano* – flauta transversal feita de PVC.

Outros gêneros musicais também foram identificados entre o s Pankararu: o samba de matuto, o rojão de roça, o reisado, São Gonçalo e benditos católicos. O rojão de roça, canto masculino quando, no passado, se trabalhava no tratamento da terra para o plantio, existe apenas na memória dos mais velhos. Este canto é conhecido também como *aboio de roça* e possui semelhanças com o aboio de vaqueiros, comum no Agreste e Sertão pernambucanos. O samba de matuto e o reisado sobrevivem com mais força, mas sua ocorrência está vinculada a comemorações folclóricas nas escolas ou nas comunidades próximas. Já os benditos católicos, muitas vezes acompanhados por banda de pífanos, fazem parte do cotidiano do povo Pankararu e obedecem aos ciclos anuais de comemorações dos santos. Em algumas festas particulares ocorrem *jornadas de São Gonçalo*, performance realizada em grupo, formado por

penitentes do município de Santa Brígida que *trabalham* regularmente na área indígena Pankararu.

O culto aos encantados e aos santos católicos ocorre com freqüência e quase de maneira indissociável entre os índios Pankararu. É possível encontrar uma liderança religiosa indígena rezando na procissão de Santo Antônio e em seguida, durante a missa católica, presenciar a reverência aos Praiás, representados em formato miniatura, no altar junto a símbolos sagrados do catolicismo como o pão e o vinho. Mas nem sempre esta união é vista com bons olhos, o processo de (re)conquista do território Pankararu e a crescente auto estima por sua etnicidade, tem promovido uma postura questionadora diante dos elementos incorporados com a colonização, entre eles a prática do catolicismo.

No entanto, as festas e devoções católicas encontram-se presentes na área indígena Pankararu com grande participação popular. No Brejo dos Padres, existe uma igreja em devoção a Santo Antônio. O momento de maior relevância de sua devoção ocorre no mês de junho, iniciando no dia primeiro e finalizando no dia treze com a procissão, seguida de rezadores, banda de pífanos e uma grande festa pública em torno da igreja. Outro momento marcante da força do catolicismo entre os índios Pankararu ocorre durante a Páscoa. Na sexta feira da paixão, um grupo de penitentes se reúne à noite na igreja de Santo Antônio, subdividindo-se em trêsgrupos: um formado por mulheres, que permanece rezando na igreja à portas fechadas; outro também formado por mulheres, que caminham horas até chegar em um dos cruzeiros localizado nos arredores da aldeia; e um terceiro grupo formado por homens e acompanhados por penitentes que se auto flagelam com navalhas, que caminham rumo a um outro cruzeiro. O canto e a reza é uma constante presente nos três grupos. Na madrugada da sexta-feira para o sábado, antes que o dia amanheça, os três grupos voltam a se encontrar na igreja.

A presença indígena nos rituais católicos da cidade de Tacaratu também é significativa e normalmente sua participação ocorre através da música: banda de pífanos e canto. Pude acompanhar a banda de pífanos liderada por José Marcolino, índio Pankararu residente na periferia de Tacaratu, em algumas novenas e se tornou evidente o respeito e a importância dada a esta música na composição do ritual. Outro músico que me chamou atenção pelo respeito da comunidade católica foi o cantador/rezador Josias, índio Pankararu residente na aldeia Logradouro. Ele é freqüentemente convidado a participar das novenas por possuir um timbre de voz que se considera "especial", adequado à estética sonora desejada. Os dois músicos citados, além de se envolver com as manifestações do catolicismo popular

também praticam o *toré,* ritual de cura particular realizado em ambientes fechados onde a música ocupa um espaço diferenciado.

Este toré se caracteriza pelo sincretismo religioso envolvendo santos católicos, encantados Pankararu, mestres da jurema e orixás do candomblé. Existem dois espaços onde ocorre o toré nas periferias de Tacaratu: a casa de Maria Felipe e o salão ao lado da casa de José Marcolino. O toré acontece, principalmente, aos sábados à noite e está relacionado aos trabalhos de cura. Além dos familiares da pessoa que está sendo curada, existe um grupo de simpatizantes que freqüenta sistematicamente os trabalhos. A música está sempre presente enquanto a dança surge em momentos pontuais. Benditos católicos são cantados inicialmente, *para abrir os trabalhos*, em seguida são substituídos por torés e pelo movimento circular em fila indiana no sentido anti-horário, com uma forte marcação nos pés. O canto é coletivo e acompanhado apenas por maracás. Qualquer pessoa que esteja presente pode tocar o maracá (em número de dez ou quinze), enquanto o canto é conduzido por uma pessoa já iniciada. Durante o toré, que dura por volta de seis horas, é oferecido aos presentes como parte do ritual fumo e bebida. No desenvolvimento do *trabalho* existem pequenas pausas, em número variável dependendo da duração total, quando são servidos aos presentes refrigerante, café, aguardente e vinho de jurubeba, sem que haja rigor quanto à oferta de todas estas bebidas. O fumo de rolo traçado é consumido intensamente pelos presentes e pelos condutores do trabalho ao longo da noite. Misturado com alecrim, folha de arara, pau de cheiro e semente de umburana de cheiro, o fumo é disponibilizado em um pote de cerâmica colocado no altar junto às imagens dos santos e dos praiás. O cigarro industrializado também é muito consumido.

Atualmente Tacaratu abriga o santuário de Nossa Senhora da Saúde, um importante centro de devoção que possui uma área de influência que se estende aos estados vizinhos da Bahia e de Alagoas. No mês de janeiro, ocorre o principal momento de devoção à santa com os nove dias de rezas, e por fim, uma grande festa de encerramento na praça central da cidade. O primeiro dia de sua devoção é 23 de janeiro, quando é realizado o asteamento da bandeira. O segundo dia, 24 de janeiro, conhecido como *a noite dos caboclos*, é marcado pela presença dos índios Pankararu que rezam a novena com a presença dos praiás e dançam o toré em frente ao santuário. Há um consenso entre índios e não índios de que todo o território que pertence hoje ao município de Tacaratu pertencia aos índios Pankararu, no passado. Por este motivo, existe um grande respeito às tradições e aos representantes indígenas, mas contraditoriamente ocorre uma discriminação aos índios que moram na periferia da cidade.

O culto à Nossa Senhora da Saúde não se restringe apenas ao mês de janeiro, ao longo de todo ano seus fiéis realizam obrigações de pagamento de promessas. Estas obrigações ocorrem mais freqüentemente através da *dormida da santa*, ritual onde o pagador da promessa promove uma novena e uma noite inteira de rezas, reunindo em sua casa um grupo de devotos. A dormida da santa é o principal momento de um conjunto de ações que caracteriza o pagamento da promessa. Inicialmente, o responsável, quando não possui condições financeiras para prover a festa, realiza a petição de esmolas nas casas da cidade e na feira pública uma semana antes do dia da dormida da santa. No dia da novena, a imagem sai do santuário acompanhada por rezadeiras e uma banda de pífanos. É rezada a novena e em seguida realiza-se um leilão com as doações recebidas. Após o leilão, a reza continua até as 6h da manhã quando a santa é devolvida ao santuário em procissão ao som de rezas e da banda de pífanos.

Os cultos católicos particulares estão inseridos em um conjunto de práticas do catolicismo popular, onde a presença dos representantes oficiais da igreja católica são dispensáveis (ANDRADE, 2002). A dormida da santa e a devoção a outras imagem como Santa Quitéria, Nossa Senhora da Guia, Padre Cícero, é muito comum na cidade de Tacaratu e nas suas redondezas. Estes cultos, realizados muitas vezes em pequenas capelas construídas nos sítios, estão divididos em dois formatos: o primeiro, quando dura apenas uma noite, semelhante à dormida da santa citado anteriormente e o segundo, quando se realiza a novena durante nove noites consecutivas, culminando em um dia de festa religiosa e profana.

O cenário musical em Tacaratu foi se tornando, por mim, mais conhecido com o desenvolvimento dos trabalhos de campo. Representantes da prefeitura nos receberam muito bem e contribuíram, sempre que possível, com o andamento da pesquisa. Foi através de pessoas relacionadas à prefeitura que chegamos por exemplo ao Olho D'água do Bruno, distrito de Tacaratu, distante alguns quilômetros do centro da cidade. Lá passamos a conhecer o *coco de tebei.* Canto e dança de trabalho realizado com o objetivo de pisar e alisar o piso de casas recém construídas. O tebei sempre ocorre sob a forma de uma dança de pares, o canto é conduzido pelas mulheres e os homens são responsáveis pela marcação rítmica com os pés. Como trabalho e festa, uma parte da comunidade do Olho D'água do Bruno, adentra a madrugada ao som do tebei, acompanhado por bebida, comida e diversão.

Uma metodologia que adotamos em Tacaratu para chegar aos cantadores ou seus descendentes foi procurar as famílias pelo nome dos informantes registrados pela Missão. Carlos Sandroni havia adotado este procedimento em 1997, em Tacaratu, e chegou a encontrar Domingos Cunha, filho de Raimundo Cunha cantador de coco que havia gravado

em 1938. Seu Domingos ficou muito emocionado ao reconhecer a voz do pai nos registros da época, quando foi possível retornar à família o material gravado. Com o projeto em 2003, continuamos a buscar nomes e famílias a partir das anotações de campo dos pesquisadores paulistas e encontramos dona Senhorinha Freire, informante da missão e que gravou coco e modinhas, em 1938. Morando em Recife, muito lúcida e com boa saúde, ela pôde ouvir e cantar junto com as gravações realizadas em sua juventude. Ao continuar as investigações sobre o coco em Tacaratu, encontramos outras pessoas que ainda lembravam de cocos e rodas sertanejas.

Percebemos como as fronteiras entre as manifestações musicais em Tacaratu são tênues. As cantadeiras que ainda lembravam do coco e da roda também freqüentam o toré de José Marcolino e de Maria Felipe. E todos eles costumam participar e promover festas católicas como novenas e a dormida santa.

Após algumas décadas, nos deparamos com várias questões semelhantes àquelas encontradas pela missão em 1938. O relato apresentado pelo pernambucano Waldemar de Oliveira no artigo do Jornal do Comercio citado anteriormente, são extremamente esclarecedores de uma prática de investigação musical pioneira no Brasil que merece reflexão. O "espetáculo das gravações" (CARLINI, 1994, p. 183) com microfones, fios e anotações não mudou muita coisa. A presença em campo com equipamentos de alta tecnologia continua provocando o mesmo espanto em algumas comunidades, mesmo se este equipamento é um gravador digital portátil, com um microfone estéreo. O "milagre tecnológico" (CARLINI, 1994, p. 183) continua fascinando pesquisadores e cantadores, que agora podem gravar e ouvir as gravações, simultaneamente, além de reproduzir cópias das músicas e depoimentos gravados ou melhorar a qualidade do áudio captado.

As dificuldades com o registro sonoro esteve muito presente ao longo da pesquisa. Um primeiro problema foi perceber o que poderia e o que não poderia ser registrado. Outro problema, foi a escolha ideal dos equipamentos e das técnicas de gravação: tipos de microfone, uso de protetores de vento, posicionamento do microfone, ruídos externos, entre outros. Os planejamentos das gravações precisavam constantemente serem reavaliados diante dos resultados e das situações encontradas. Optamos por priorizar gravações durante a performance, acreditando na melhor qualidade do desempenho musical. Entretanto, em algumas situações as gravações fora do contexto de apresentação ou ritual, viabilizaram uma melhor captação da musica.

A seleção das músicas para o disco levou em consideração dois aspectos: o que os cantadores e cantadeiras sugeriram e a qualidade técnica obtida. Em alguns casos foi necessário negociar e substituir algumas músicas escolhidas.

Em Tacaratu, o impacto provocado pela pesquisa também proporcionou um "espetáculo estranho e singular" (CARLINI, 1994, p. 183). As pessoas não entendiam o meu interesse pela banda de pífanos, pelo toré dedona Maria Felipe ou ficavam impressionadas quando resolvi acompanhar uma petição de esmola para realização de uma novena, no sábado de manhã em pleno dia de feira na cidade. Tornava-se explícito que o meu interesse principal era sobre comportamentos e gêneros musicais muito pouco valorizados pela maioria da população de Tacaratu. Concomitante ao estranhamento, acabei me aproximando das pessoas que detinham o conhecimento das "*coisas antigas*", como afirmou a cantadeira Terezinha. Essas pessoas acabaram me adotando, facilitando consideravelmente a realização da pesquisa.

Um dos grandes diferenciais entre a Missão de 1938 e a pesquisa que desenvolvemos, foi o tempo disponível para sua realização. Em Tacaratu os pesquisadores paulistas permaneceram cinco dias, nossa pesquisa aconteceu em um ano, sempre aos finais de semana, totalizando 24 viagens ao campo. Os princípios que nortearam as duas pesquisas também se diferenciam. Enquanto as pesquisas da década de trinta foram marcadas pela idéia de montagens de coleções etnográficas a partir de coletas de campo, procuramos criar vínculos e parcerias com as comunidades pesquisadas, registrando o que poderia ser registrado, e principalmente, nos preocupamos com o retorno para as pessoas que participaram das gravações.

Não bastando simplesmente "agradecer o bem que nos vêm fazer" tais pesquisadores com seu trabalho de registro, como afirmou Waldemar de Oliveira em 1938 (CARLINI, 1994, p. 183). É necessário retribuir de forma significativa às comunidades pesquisadas. No fim do projeto em julho de 2004, conseguimos remunerar financeiramente ou com instrumentos todos os cantadores e cantadeiras que participaram das gravações e devolvemos cópias do material registrado em áudio, VHS e fotografias. Complementando estes retornos mais imediatos, demos início a outro projeto em agosto de 2004, onde estamos trabalhando com educação musical de mestres e adolescentes estudantes de escolas públicas. Para realização deste segundo projeto na região escolhemos a da banda de pífanos, por se encontrar em situação de risco e por reunir um conjunto de gêneros musicais representativo do panorama musical encontrado em Tacaratu.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Maristela Oliveira de. *500 anos de catolicismos e sincretismos no Brasil*. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2002.

ARRUTI, José Maurício Paiva Andion. *O Reencantamento do mundo:* trama histórica e arranjos territoriais Pankararu. Tese de mestrado, Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro. 1996.

ARCANJO, Jozelito Alves. *Toré e identidade étnica:* os Pipipã de Kambixuru (índios da Serra Negra), tese de mestrado em Antropologia, UFPE. 2003.

CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá:* Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938. Tese de mestrado em História, São Paulo, USP. 1994.

CARLINI, Álvaro e LEITE, Egle Alonso.*Catálogo histórico-fonográfico da Discoteca Oneyda Alvarenga*. São Paulo, Centro Cultural São Paulo, 1993.

CARNEIRO DA CUNHA, Maximiliano. *A música encantada Pankararu: toantes e torés, ritos e festas na cultura dos Índios Pankararu*. Tese de mestrado em Antropologia, UFPE, Recife, 1999.

SANDRONI, Carlos. Mário, Oneyda, Dina e Claude. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 30, p.233-245. 2002.

TONI, Flávia Camargo. *A Missão de Pesquisas Folclóricas do Departamento de Cultura*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1985.

TERCEIRO TESTAMENTO JURAMIDAM:
A MÚSICA RITUAL NA DOUTRINA DO SANTO DAIME

Astréia Soares
astreiasoares@uol.com.br

Resumo: Este trabalho examina o sentido da música no ritual na doutrina do Santo Daime, religião que tem origem entre os seringueiros e povos ribeirinhos do Amazonas, mas que hoje tem igrejas por toda parte no Brasil e em alguns outros países. Na pesquisa, verificou-se que a música ritual nesta religião tem, entre outros, o papel de ser um elemento que cria uma certa unicidade, em contraste com a idiossincrasia da experiência alucinógena do chá, estabelecendo uma situação comunicativa e de comunhão. Analisa as melodies e discute as temáticas presentes nas letras dos hinos, seu caráter pragmático que faz dos hinários o próprio evangelho do grupo. Os temas são opostos à iconoclastia moderna, devotando respeito às tradições,, reverenciando ídolos e reiterando os mandamentos do cristianismo. O grande desafio dos seus seguidores é desenvolver a capacidade de se humilhar, de ter obediência, disciplina e disposição para aprender os ensinamentos e para atingir o equilíbrio espiritual. Além disto, a pesquisa comparou os temas presentes nos hinos chamados de oficiais, que foram recebidos pelos fundadores da doutrina, na Amazônia, com os hinos urbanos, recebidos por seguidores que estão inseridos em um outro contexto de vida cotidiana, visando a entender os elementos racionais que orientam a conduta dos fiéis. Desta forma, procurou-se interpretar tanto a dimensão simbólica dos hinos, nesta religião, assim como o que acreditam ser seu impacto na vida cotidiana desta comunidade de fiéis.

> "quando ouço cantar essas vossas santas palavras com mais piedade e ardor, sinto que meu espírito também vibra com devoção mais religiosa e ardente do que se fossem cantadas doutro modo[...]quando, às vezes, a música me sensibiliza mais que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei."
>
> *Santo Agostinho*

Apresentação

Pretende-se, neste artigo, refletir sobre o papel fundante que tem a música ritual na doutrina do Santo Daime. Essa doutrina foi criada na Amazônia, por Raimundo Irineu Serra (1892-1971) e outros seringueiros, na década de trinta, e se espalhou pelas metrópoles brasileiras e do exterior, principalmente durante os anos 80. O elemento catalisador de seus seguidores é uma cerimônia originada do ritual indígena de ingestão do chá sagrado Ayahuasca, também conhecido como Vegetal, Caapé, Iagê ou, simplesmente, Daime.

A doutrina do Santo Daime guarda características do xamanismo, cristianismo, espiritismo e religiões africanas. Chama nossa atenção, contudo, o fato de todo ensinamento moral, ético e da conduta religiosa desses fiéis estar depositado no conjunto de hinos que

alguns de seus seguidores recebem “do astral” e que constituem o que eles chamam de Terceiro Testamento. Conforme explicou Padrinho Sebastião, um dos fundadores da seita: “tem o primeiro testamento, a vida de Deus pai, o mundo dele. O segundo, o mundo de Jesus Cristo. O terceiro, o mundo de Espírito Santo, pois o nome agora é jura, Juramidam”. (Apud FRÓES, 1986, p. 135).

Este trabalho examina o sentido da música no ritual do Santo Daime, como um elemento que cria uma certa unicidade, em contraste com a idiossincrasia da experiência alucinógena do chá, estabelecendo uma situação comunicativa e de comunhão. Analisa as melodias e discute as temáticas presentes nas letras dos hinos, seu caráter pragmático que faz dos hinários o próprio evangelho do grupo. Os temas são opostos á iconoclastia moderna, devotando respeito ás tradições, reverenciando ídolos e reiterando os mandamentos do cristianismo. O grande desafio dos seus seguidores é desenvolver a capacidade de se humilhar, de ter obediência, disciplina e disposição para aprender os ensinamentos e atingir o equilíbrio espiritual.

Além disso, compara os temas presentes nos hinos chamados de oficias, que foram recebidos pelos fundadores da doutrina, na Amazônia, com os hinos urbanos, recebidos por seguidores que estão inseridos em um outro contexto de vida cotidiana, visando a entender os elementos racionais que orientam a conduta ideal dos fiéis.

O relato que se segue é resultado de consultas à literatura sobre o tema, de observação participante em cerimônias rituais de igrejas diferentes, principalmente em Santa Luzia, Minas Gerais, e de entrevistas com membros daquelas igrejas.

O Povo Juramidam

Segundo os seguidores da doutrina do Santo Daime, Nossa Senhora da Conceição, conhecida entre eles como a Rainha da Floresta, ciente da fé de seu filho, Raimundo Irineu Serra, consagrou-o mestre – Mestre Irineu – de uma doutrina que ele deveria fundar e divulgar entre os homens. Ele fundou a doutrina do Santo Daime em 1930, em Rio Branco, Acre. Como elemento catalisador do“novo povo” que se formaria, a natureza já guardava, há milhares de anos, no seio da Floresta Amazônica, dois vegetais que os índios daquela região e de parte da América Latina transformam em um chá batizado de Ayahuasca, Caapi ou Iagê.

O chá é resultado do longo cozimento do cipó Jagube (Banisteriopsis caapi), que cresce na floresta enroscado nas árvores e pode atingir espessura em torno de 40 centímetros, e das folhas de Chacrona (Psychotria Viridis), chamada pelos fiéis do Santo Daime de Folha

Rainha, que é um arbusto da família do café. Seu efeito pode provocar alterações visuais e auditivas.

Para os fiéis, o chá é uma combinação espiritual do princípio masculino do cipó, que representa o elemento da força, com o princípio feminino da folha que representa o elemento da luz. As alterações de sentido que sua ingestão provoca são chamadas de "mirações", efeito que, segundo eles, propicia uma "viagem" para dentro de si mesmo, um encontro consigo e a confirmação dos princípios da doutrina. Além disso, pode provocar variação na noção de tempo, recordações de vidas passadas, revelações futuras, contato com pessoas distantes e com seres sobrenaturais.

A ingestão do chá pode provocar também mal estar acompanhado de vômito e/ou diarréia. Esses efeitos são conhecidos entre os fiéis como "peia" (surra, na linguagem do norte e do nordeste brasileiro), que os adeptos explicam como sendo um fenômeno de limpeza e purificação.

Entre os seringueiros e a população ribeirinha que habita a região, tal chá é conhecido como "oasca". Porém, os adeptos do Santo Daime acreditam que Nossa Senhora da Conceição teria revelado ao Mestre Irineu que o verdadeiro sentido do chá seria a dádiva e seu nome, Daime – dai-me amor, dai-me luz, dai-me força. Mais que um presente, o Daime seria um recurso sagrado confiado à natureza e, portanto, Santo Daime passa a ser a denominação do ritual da Ayahuasca, entre os seguidores do Mestre Irineu.

O Deus deles se apresenta por um de seus diferentes nomes que é "Juramidam". Mestre Irineu, então, assume entre os fiéis a condição de chefe do "Império Juramidam", autodenominação que, assim como Rainha da Floresta, remete a uma terminologia relativa á realeza, e é entrecortada por outros termos igualmente hierárquicos. Além do Mestre, os adeptos do Santo Daime seguem a orientação de Padrinhos. Esses, por sua vez, contam com o auxílio dos Fardados, adeptos que ultrapassaram a simples iniciação e estão "alistados" nas fileiras do Santo Daime.

É Juramidam quem envia a seu povo mensagens do astral, na forma de hinos que, em seu conjunto, formam o Terceiro Testamento Juramidam, referência teológica e guia das condutas dos fiéis tanto nos momentos sagrados sagrados quanto nas suas vidas cotidianas.

A comunidade "Céu do Mapiá", no interior da floresta Amazônica (município de Piauini- Amazonas) é o principal local onde vivem seguidores da doutrina do Santo Daime. Como eles acreditam que toda a vida é sagrada, a vida em contato com o ambiente natural é importante e desejável como um ideal a ser conquistado.

Além disso, uma vida natural implica em desprendimento das "ilusões" da vida moderna, o que é necessário e até mesmo urgente para eles, porque, segundo acreditam, a humanidade está em seu tempo final para assumir a dimensão sagrada da sua vida, para ultrapassar o mero conhecimento da verdade e, enfim, praticá-la.

O homem contemporâneo, para os seguidores da doutrina, descobre que não conseguiu decifrar os enigmas de sua existência e está prestes a cometer um "suicídio da espécie" e, nesse momento, os filhos da Santo Daime são chamados a voltar ao seu "lugar de origem" que é dentro da mata. "Toquei minha corneta/Já é última chamada/ Se perfilem comandantes/ Para vencer a jornada"[1]. A movimentação messiânica para o interior da floresta amazônica atende ao chamado superior que diz que uma nova vida, uma vida de integração com a natureza e com o universo (o sol, a lua, as estrelas, etc.) está para começar.

O grupo, inicialmente liderado pelo Mestre Irineu, fundou algumas comunidades no interior da Floresta Amazônica. Com a morte sua morte em 1971, os seguidores do Santo Daime confiaram seu destino nas mãos do Padrinho Sebastião, até sua morte em 1990[2], que, tal como um messias liderou seu povo em mudanças para o interior da floresta. Como são, na sua maioria, seringueiros, as mudanças podem ser explicadas pragmaticamente pela busca de novos seringais para exploração mas, para eles, prevalecem as razões espirituais:

O Daime protegerá os seus filhos – os Midam – que atenderem ao chamado de retorno ás origens, aos seringais aonde muitos nasceram e se criaram. È também uma volta á época que o Mestre Irineu trabalhou nas matas catando seringa e conheceu o daime. (PADRINHO SEBASTIÃO Apud FRÒES, 1986, p.133).

A comunidade do Céu do Mapiá tem sido um dos principais pontos de peregrinação de fiéis que vivem nos grandes centros urbanos ou próximos a eles. Em geral, os primeiros seguidores do Santo Daime nas cidades do sudeste brasileiro foram jovem, de classe média, com passagem pela universidade e com algum contato com experiências culturais difundidas a partir dos movimentos pós-1968, tais como sexo fora do casamento, prática do aborto, uso de drogas, psicanálise, separações matrimoniais, práticas homossexuais, movimento feminista, militância política ou em movimentos ambientalistas.

Muitos desses fiéis se diziam empobrecidos em suas potencialidades e viram na vida simples e cercada pela natureza amazônica uma possibilidade de "si reinventar". Desencantados com os tpos de escolhas geradas pela sociedade de consumo, chegam ao Santo Daime, muitas vezes, "doentes" de corpo, de alma ou de ambos, quase sempre depois de

[1] Trecho extraído do hino De pé firme na floresta, de Afonso Gregório.
[2]Com a morte do Padrinho Sebastião, seu filho Alfredo Mota passa a ser o líder da seita.

passarem por outras experiências místico religiosas frustradas. Procuram, em geral, resgatar uma rede de conceitos básicos que um dia teriam guiado a humanidade. No Santo Daime, no entanto, esses conceitos estariam relacionados e resguardados nos hinos, que orientam o discurso dos fiéis e, ao menos formalmente, suas condutas na vida cotidiana.

O Ritual do Santo Daime: chá, música, dança e miração

Parece compreensível que, dentre os elementos que compõe os rituais do Santo Daime, a ingestão do chá sagrado chame mais as atenções dos observadores externos, por conter um certo exotismo devido à relação com as culturas primitivas da Amazônia. Contudo, esse trabalho tem o objetivo de realçar um outro aspecto, talvez de igual importância para compreendermos a conduta daqueles fiéis, que é o fato de todos os rituais da doutrina do Santo Daime serem acompanhados do canto de seus hinos.

Os principais rituais da seita são o feitio do chá, as festas oficiais e não oficiais (essas abertas a iniciantes), trabalhos de cura e rituais de passagem. As festas rituais são as mais recorrentes e algumas delas acontecem em todas as igrejas, nas datas cristãs como semana santa, finados, São João, Nossa Senhora da Conceição e nos aniversários do Fundador e do Padrinho e nas datas de suas passagens.

As igrejas do Santo Daime são localizadas, em geral, fora da malha urbana, em bairros distantes dos centros das cidades, sítios e pequenas vilas. Lugares onde seja possível reproduzir a paisagem natural da igreja geradora do Mapiá, que fica dentro da floresta. Existem entradas distintas para homens e mulheres que, dentro da igreja não devem se misturar, resguardando simbolicamente, com a separação espacial, as distinçõesessenciais que os seguidores da doutrina procuram preservar: homem/mulher; força/luz; simples/complexo; natural/artificial, por exemplo.

Os encontros rituais são chamados de "trabalhos" e são realizados entre o pôr e o nascer do sol. O momento marcante é o da ingestão do chá sagrado, um líquido pardo e denso, servido em pequenos copos, inclusive para as crianças. Os trabalhos espirituais, portanto, serão desencadeados pelo seu efeito, que pode levar o fiel a encontrar, principalmente, sua dimensão sagrada, como também respostas para um elenco amplo de inquietações, orientações para a conduta individual ou em grupo, que lhes são comunicadas por meio das "mirações".

Assim como Santo Agostinho, os seguidores do Santo Daime estão certos de "que o universo está cheio de Deus, quase como uma esponja que ocupasse todo o mar" e que "a

busca de si mesmo, do homem, da alma, não se distingue da busca de Deus, pois Deus só pode ser encontrado no mais profundo da alma humana" (STACCONE, 1989, p.43). O hino Eu não sou Deus, de Padrinho Sebastião, por exemplo, ensina: "Deus no sol, Deus na lua nas estrelas/ Deus na terra, na floresta e no mar/ Deus em mim. Deus em ti; Deus em nós/ Deus em tudo e em todo lugar."

O chá é um recurso facilitador para que se possa atingir a esfera do sagrado e, particularmente, a dimensão sagrada que acreditam existir dentro de cada um de nós. O próprio chá é considerado santificado e, por esse motivo, exige-se uma conduta correta durante o seu feitio, no momento da ingestão e, até mesmo no modo como deve ser eventualmente guardado em casa. Embora sejam situações subjetivas e, portanto incomparáveis, talvez possamos dizer que a postura diante do chá sagrado no Daime seja até mais rigorosa do que a devoção e o respeito que são exigidos durante o recebimento da comunhão, no catolicismo.

Durante os "trabalhos" os que já tomaram o chá se organizam para um bailado que se estenderá por toda a noite, ao som dos hinos. Os mais antigos ocupam as filas da frente, os maiores antes dos menores para, segundo acreditam, evitarem corte na corrente de energia. As crianças, virgens e rapazes bailam ao lado das filas das mulheres e dos homens, completando o quadrilátero[3].

O ambiente é cercado de elementos sincréticos: orações como Pai Nosso, Ave Maria e Prece de Cáritas, saudações da umbanda, velas, terços, incensos, cruz de caravaca, dança, fotos do Mestre Irineu, do Padrinho Sebastião, quadros de Nossa Senhora da Conceição, Jesus e São João Batista.

Começa o bailado. Em uma mesa no centro do salão ficam os músicos. Violões, sintetizadores, tambores, maracás, acordeons são os instrumentos habituais. Uma vez a caminho do Reino de Deus, não se volta atrás. Ninguém deve sair do hinário, ou seja, do quadrilátero que se formou com todos os participantes para o bailado, a menos que receba consentimento de um fardado. Cria-se, portanto, uma situação de tutela na qual se está sendo guiado pela corrente de energia que se forma. Cada um faz a sua "viagem" mas recebe os efeitos do conjunto. Todos cantam e dançam em uníssono. Se a viagem é idiossincrática, a unicidade do comportamento compensa esse fator e dá segurança, porque um sentimento de pertencimento e de comunhão.

[3] Nota-se que nos centros urbanos evita-se usar a denominação "virgens", recomendando que as "solteiras" bailem nas filas laterais.

Todos bailam durante 6 ou 12 horas, dependendo da natureza da cerimônia (cerimônias com ½ hinário ou com o hinário inteiro). O bailado não é interrompido senão pelos que vão tomar nova dose do chá, por mães com crianças pequenas, pessoas enfermas ou que estão se sentindo mal, sempre com o consentimento e acompanhamento dos fardados responsáveis pela fila que a pessoa está bailando.

A dança consiste em 3 passos para a direita e 3 para a esquerda, numa formação semelhante a das quadrilhas de festa junina. Quando as mulheres começam o bailado pela direita os homens o fazem pela esquerda, sempre em movimentos sincronizados, iguais e opostos. Representam na dança a complementaridade homem/mulher que a seita defende. Como são várias filas, cada pessoa deve se manter exatamente atrás da outra. Acredita-se na eficácia do bailado para conduzir ás mirações e, consequentemente, ao caminho da luz.

Algumas pessoas das filas do bailado recebem maracás com quais marcam o movimento da dança. O som dos maracás se funde ao barulho dos passos. O efeito do chá, que varia de pessoa para pessoa, fica amparado pela isoritmia relativa, pela univocidade dos movimentos corporais e pelo canto uníssono.

Cria-se, então, graças á música, uma situação comunicativa, uma verdadeira comunhão; Durante entrevistas, os participantes dessa experiência a relacionam a uma sensação de conforto. Nesse momento não importa seu lugar na estrutura social e sim pertencer a um grupo, indistintamente.

Os hinos funcionam aí como mantras. Para os músicos é um grande desafio tocar sob o efeito do chá, inclusive durante as mirações. A preocupação "performática" deles é buscar o simples, o primitivo, o indígena. " para levar os fiéis á miração o hino tem que estar bem certinho. O índio é sempre mencionado como referência, embora as músicas não se assemelhem à música das nações indígenas da Amazônia,nem pelo aspecto timbrístico, nem pelo ritmo ou pelos tipos de escalas. Ainda assim, os fiéis relacionam a sua música ritual com os movimentos da natureza, ou desejam uniformidade entre natureza e seu canto porque afirmam que se a música se sofisticar (arranjos, interpretações, etc) perderá o contato com a mata que é uma das suas fontes geradoras de sentido.

A música ritual do Santo Daime utiliza três formas fundamentais que são conhecidas entre eles por Valsa, Marcha e Mazurka. È preciso salientar que essa denominação é contextual, ou seja, deve ser analisada pela ótica do grupo e não com os parâmetros da análise musical clássica. O principal ponto em comum entre as formas é sua referência ao movimento corporal e ao seu efeito regulador do passo de grande quantidade de pessoas.

De acordo com o que foi descrito anteriormente sobre o processo ritual da seita, temos pistas para avaliar o sentido da utilização desses tipos de música e não de outros, uma vez que o objetivo é garantir com a univocidade vocale dos movimentos corporais, a eficácia da "viagem" que lhes é própria.

Relembramos que a acentuação rítmica é marcada pelos passos com apoio de maracá. Nas “marchas”, o maracá marca os 3 primeiros tempos com batidas para baixo e o último com 1 batida para cima, mais forte que as anteriores: 1 2 3 4

Associando-se essa marcação com o bailado percebemos que a batida forte coincide com o momento em que as pessoas estão paradas e tem nela sinal para inverter a direção do próprio movimento. Nas valsas e nas Mazurkas, se dá o contrário, o primeiro tempo é o tempo forte marcado pelos maracás.

Com a função de um Terceiro Testamento, o conjunto de hinos ou hinários, cantado na Santo Daime constituem seu evangelho. Em cada cerimônia, é bailado um hinário específico, escolhido previamente pelo Padrinho da igreja. As mensagens contidas nele representam os ensinamentos que os fiéis devem trabalhar espiritualmente para incorporarem á sua conduta habitual. Como lições que são, os verso são cantados duas vezes, facilitando sua fixação na memória.

A importância da música vocal no Santo Daime se diferencia de outras religiões, na medida em que extrapola a função de veículo suplementar da mensagem divina, para ocupar o lugar fundamental de referência dos fiéis sobre sua identidade. Ou seja,a música ritual é o próprio e único texto sagrado.

Os hinos são recebidos do além pelos adeptos. Há uma distinção clara para eles, entre compor uma música e receber um hino. Enquanto a composição é uma música inventada, geralmente por músicos, o hino tem uma existência mais objetiva e pode ser recebido por qualquer um (crianças, inclusive),

Não há momento especial para que isso aconteça. Um informante que já havia recebido 4 hinos, conta que um deles lhe chegou durante uma viagem de ônibus. Dessa forma, há uma interpenetração entre o momento sagrado do recebimento de um hino e os espaços e as atividades profanas, reforçando, enfim, o pressuposto de que tudo e todas as coisas são sagradas.

Uma das pessoas que já recebeu hinos adverte, porém, que é preciso estar atento porque muitas vezes o que se pensa inicialmente que é um hino que se está recebendo, trata-se apenas de resíduos da memória ou da imaginação. O hino, por ser diferente de uma

composição musical, fica gravado na memória, “sai” facilmente enquanto é cantado pelo receptor umas 4 ou 5 vezes, num processo completamente intuitivo.

Ninguém recebe um hino atoa. Ele, invariavelmente, tem um sentido pragmático, ou seja, é para ser cantado para alguma coisa ou para alguém. Quando o hino é “ofertado” significa que ele se destina a algum amigo da seita, e, nesse caso, ele é considerado o "retrato" daquela pessoa.

Os principais hinários são o do Mestre Irineu, do Padrinho Sebastião e do Padrinho Alfredo e 4 hinários de finados. Esses são chamados hinários oficiais (trabalhos oficiais têm hinários oficiais). Além disso, todo chefe de igreja tem seu hinário, que é recebido especialmente para sua igreja e fica sendo oficial para aquela igreja. A música ritual aí tem sentido de legitimar tanto o chefe quanto a igreja. E, como é atribuído um caráter próprio para cada hinário, vêm revelar também a identidade de ambos. O sentido fundamental da música ritual no Santo Daime fica ainda mais evidenciado quando investigamos a formação de novas igrejas.

Não havendo manifestação do sagrado a não ser pelo ritual, e não havendo no Santo Daime ritual sem música, uma vez que os hinários são o próprio evangelho deles, a fundação de um novo núcleo não pode se prescindir do conhecimento e da capacidade de execução correta de pelo menos os hinários oficias.

A música, então, vai também fundar novas igrejas além de, como já foi dito, legitimá-las diante das demais. Percebe-se que os grupos de músicos das igrejas são muito comprometidos com o papel que desempenham nos rituais, empenhando-se a “tirar” e decorar ao menos os hinários oficiais, conseguir a melhor execução dos hinos, com extremosa correção nos andamentos que, quanto mais igual à igreja do Mapiá, melhor. Não estar“no ponto”, musicalmente falando, pode gerar dúvida se uma determinada igreja constitui-se em um núcleo religioso maduro.

No Centro de Iluninação Cristã Luz Universal de Minas Gerais- CICLUMIG, em Santa Luzia/MG, por exemplo, é dever do filiado: "estar em dia com o estudo dos hinários e do ritual através dos ensaios e/ou das gravações autorizadas, bem como apresentar-se obrigatoriamente no ensaio quando individualmente convocado pelo Conselho. Os hinos recebidos devem ser apresentados ao Conselho para aprovação, lembrando que não é permitida mistura de linhas. O hinário não deve ultrapassar a marca de cento e trinta e dois hinos, se acontecer, deve-se fechá-lo e abrir outro. É vedada a execução ou audição de hinos em ambiente público não adequado, e mesmo entre irmãos quando não haja situação de silêncio e atenção propícia.

Sobre os hinos podemos dizer que as letras são muito simples: versos curtos, que se repetem como nas Cantigas de Amor e Amigo portuguesas, algumas rimas “de pé quebrado” (mim com caminho, por exemplo) um vocabulário pequeno e semelhante ao da população ribeirinha da Amazônia.

As mensagens são consideravelmente mais diretas do que de outros textos bíblicos. Comparação válida se relembramos que nos hinários concentram-se todos os ensinamentos sagrados do grupo.

As melodias são curtas (cerca de 12 compassos) e se repetem a cada estrofe, o que facilita sua memorização e, consequentemente, o canto uníssono. São tonais, não havendo modulação num mesmo hino. Já que o canto pretende assegurar e amparar a “viagem astral” do fiel, parece razoável que a melodia não fique se deslocando muito de um centro tonal.

Como a música tonal é hegemônica no cenário sonoro da nossa cultura, seu emprego nos hinos já se justifica pela facilidade com que é apreendida e introjetada. Comparando a música ritual do Daime com o Canto Gregoriano, notamos que a segunda, por ser modal, fica sempre restrita a uma “província sonora” dando a idéia de descentralização. O Gregoriano, ao evitar o pulso e a modulação e ser acompanhado da mais sutil inflexão, deixa bem claro seu caráter anti-humano e seu distanciamento dos contrastes telúricos.Já a música ritual do Daime é mundana, tonal, tem pulsação vital e obedece a uma dinâmica que passeia por regiões diferentes, mas voltando sempre ao mais absoluto centramento.

Os adeptos cantam vigorosamente e nesse canto querem confirmar sua conversão, já que a seita é praticamente formada de fieis convertidos, sendo os fiéis socializados, nas igrejas localizadas nos centros urbanos, são ainda muito jovens ou apenas crianças.

Os temas presentes nos hinários são opostos da iconoclastia moderna. Devotam o maior respeito ás tradições, reverenciam ídolos e descrevem imagens intuídas ou “miradas”. Com base nos hinos podemos dizer que a doutrina do Santo Daime reitera os mandamentos cristãos, propõem uma relação holística com a humanidade, a integração de todos os seres com as estrelas, planetas e divindades porque o objetivo final é a união com Deus; é transcender a consciência do sagrado para se incorporar á sua essência.

Os desafios são recorrentes como temas dos hinos: “Todos têm que se humilhar” è preciso obediência, disciplina e disposição para aprender os ensinamentos e atingir o equilíbrio. Para que haja equilíbrio, ensinam os hinos,é imprescindível a eliminação de todos os excessos.

Está nos hinos que o aprendizado não pode ser pelo prazer. O hedonismo afasta o homem dos caminhos de Deus. Todos sabem o que estão "botando para fora" e porque. A peia é uma expiação compensatória, que levará à purificação do corpo e da alma.

Grande parte dos hinos são de louvores à Nossa senhora da Conceição (Rainha da Floresta), à Jesus, à São João, ao mestre, ao Padrinho, à natureza, à floresta, ao cipó e à folha, ao Santo Daime, á lua, ás estrelas e ao mar, ao Astral e ao Povo Juramidam. Outros tantos hinos descrevem as mirações que confirmam os princípios da doutrina os quais foram, um dia, revelados ao Mestre Irineu.

Um dos principais objetivos do hinário é preparar "O Povo Juramidam" para o grande momento, é alertar, enquanto há tempo para que se faça exame de consciência (apocalíptico como na tradição judaico-cristã):

" Vamos meus irmão
vamos todos se humilhar
Pedir nosso perdão
Para nosso Pai perdoar

Quem quiser que se agüente
Não tem que se queixar
Eu bem que avisei
Que havia de chegar"

Acredita-se que o chá sagrado tem o poder da cura. Rituais de cura são periodicamente realizados, em geral em um espaço especial com uma grande estrela de 5 pontas desenhada no centro do assoalho. Durante os rituais de cura não há sem bailado. Existem hinos específicos para esses rituais que são executados á capela, com o andamento mais lento, embora a estrutura seja a mesma dos outros hinos. São cantados hinos de "chamada" que, á semelhança de algumas ragus indianas e pontos de umbanda, evocam entidades espirituais e, portanto, não devem ser divulgados para que se preserve sua eficácia e evite que sejam cantados fora do seu momento adequado.

Os hinos também têm execução á capela nos rituais de morte e são cantados em andamento ligeiramente mais lento e sem acentuação rítmica evidenciada, provocando uma impressão agudamente mais sacra do que todo o conjunto da música ritual do Santo Daime.

A Doutrina do Santo Daime, ao pregar seus ensinamentos exclusivamente por meio de um envangelho cantado, recupera uma prática da tradição judaico cristã que, até o Sec VI A.C., era guiada por salmos que também eram apenas cantados, sem sua representação em escritura propriamente dita. Dessa forma, no Santo Daime, ao adotarem um evangelho musical, acredita-se que estejam corroborando um de seus sentidos fundamentais que é o retorno à tradições essenciais para a recuperação do equilíbrio humano, ameaçado pelas práticas das sociedades pós-industriais. A volta para a mata, a reintegração do homem na natureza, a fusão entre Nossa Senhora, a simbolização da mãe no cristianismo, com a Floresta Amazônica, matriz de recursos para a vida material se fazem reforçar pela música, como se essa representasse aqui a forma de expressão pura, mais adequada à esfera sagrada que a palavra falada e a escrita.

TOQUES E TROCAS

Katharina Döring
katarina@atarde.com.br

Resumo: "Toques e Trocas" é um projeto que revela manifestações musicais dos estados Bahia, Alagoas e Pernambuco, que apresentam semelhanças e diferenças, mas principalmente uma diversificada cultura nordestina caracterizada pelas tradições, presenças, misturas e desdobramentos das culturas indígenas, africanas e européias. "Toques e Trocas" é um projeto em andamento que foi aprovado pelo programa "Petrobrás Cultural" na modalidade "Preservação e Memória/Música" e representa uma plataforma importante para reflexões e decisões sobre novos caminhos e ações da etnomusicologia brasileira intermediando entre práticas locais e formas de transmissão, comunicação e produção nacionais e globais. Os participantes deste projeto são: Pernambuco - Estrela de Ouro (maracatu de baque solto) e Vanildo de Pombos – (forró-pé-de-serra)); Alagoas - Nelson da Rabeca (forró, reisado, coco) e Xau do Pife (xote, forró, pífano); Bahia - Bule-Bule (repente, samba rural, chula e batuque) e Samba Tradicional da Ilha (samba chula, reis, capoeira). Os músicos participam deste projeto buscando maior estruturação e inserção no mercado cultural nacional, como também atuação em escolas e contextos educacionais. Durante um processo de pesquis-ação, produção e treinamento baseado na filosofia da troca dos valores e saberes entre os músicos e mestres das manifestações musicais e a equipe interdisciplinar deste projeto, serão elaborados diversos produtos e encontros de aprendizagem, a saber: uma pesquisa de campo na região geo-cultural dos seis grupos musicais; seminários de produção cultural e de arte-educação com os mesmos; a gravação de seis CDs-áudio; um portal na web e um book para divulgação e venda de espetáculos e oficinas.

I. Apresentação

"Toques e Trocas" é um projeto em andamento que foi aprovado pelo programa "Petrobrás Cultural" na modalidade "Preservação e Memória/Música" e representa uma plataforma importante para reflexões e decisões sobre intervenção e participação da academia brasileira nas práticas locais e formas de transmissão, comunicação e produção (inter-) nacionais. Este projeto agrega profissionais da área de música, história, educação, produção cultural e jornalismo na busca de uma documentação, estruturação e divulgação ética e profissional dos artistas das culturas tradicionais brasileiras que não dispõem de ferramentas para construir sua imagem e divulgar sua arte no circuito regional, nacional e internacional no âmbito da escola, da universidade e do mercado musical e cultural.

Os participantes deste projeto são: Pernambuco - Estrela de Ouro (maracatu rural / de baque solto) e Vanildo de Pombos – (forró-pé-de-serra, xote); Alagoas - Nelson da Rabeca (forró, reisado, coco) e Xau do Pife (xote, forró, pífano); Bahia - Bule-Bule (repente, samba

rural) e Samba Tradicional da Ilha (samba chula, reis, capoeira). Os músicos que participam deste projeto buscam maior estruturação e inserção no mercado cultural regional e nacional, como também atuação em escolas e outros contextos educacionais. Durante um processo de pesquis-ação, produção e treinamento baseado na filosofia da troca dos valores e saberes entre os músicos e mestres das manifestações musicais e a equipe interdisciplinar deste projeto, serão elaborados diversos produtos e encontros de aprendizagem, a saber: uma pesquisa de campo na região geo-cultural dos seis grupos musicais; seminários de produçãocultural e de arte-educação com os mesmos; a gravação de seis CDs-áudio; um portal na *web* e um *book* para divulgação e venda de espetáculos e oficinas.

II. Fundamento filosófico do "Toques e Trocas"

Vem-me a mente uma frase de Rubem Alves no prefácio do livro *Fundamentos Estéticos da Educação*[1] de J. F. Duarte: "A questão não é incluir a arte na educação. A questão é repensar a educação sob a perspectiva da Arte. Educação como atividade estética." (1997:p.12) Dessa maneira quero dizer que não é suficiente a inclusão da Arte e Cultura Popular nas produções culturais profissionais e nas discussões sobre políticas culturais, seria mais interessante perceber o que esta arte e cultura tem a contribuir para todas as expressões artísticas e a forma de elas serem produzidas e divulgadas. Fato que já acontece em muitas apresentações, shows, exposições, produtos gráficos etc. de artistas brasileiros – elementos, conteúdos e referências da Arte e Cultura Popular estão presentes nas demais produções contemporâneos, seja de forma explícita, conceitual, estética ou inconsciente. Poderíamos também inverter os significados e dizer: Arte como atividade cultural popular e como atividade educacional, assim abrindo mais o leque de argumentos para a inserção da arte no cotidiano,uma atitude e atividade que aprendemos dos artistas populares.

Este fato em si não representa uma novidade, pois os artistas profissionais muitas vezes se inspiraram na artes e culturas populares, na famigerada"alma do povo". E também não é novidade que a leitura oficial desse processo geralmente foi uma divisão nítida entre o representante e o produto da cultura erudita e reconhecida e entre a produção popular, cuja arte é chamada de artesanato e cujos artistas desapareceram no "anonimato". Um dos argumentos da divisão entre folclore e música popular sempre foi o suposto anonimato das músicas que são chamadas de domínio público - uma visão que tem diminuído o reconhecimento da ação de artistas e autores identificados regionalmente. Sem querer

[1] DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez, 1981.

desvalorizar a criação coletiva, ou seja, a contribuição de muitos indivíduos para a realização de uma festa e expressão cultural / artística, é necessário, reconhecer a existência de pessoas com especial vocação artística e criadora no chamado anonimato.

No campo das expressões cênico-musicais há muitos anos tem sido travada uma discussão ampla sobre os resultados positivos e/ou negativos do fenômeno da "World Music", rótulo este que agrada a quase ninguém, mas que se consolidou como o denominador comum, para se referir a produções musicais dos contextos culturais africanos, asiáticos, latino-americanos e culturas européias locais e sua inserção no mercado internacional. Durante vários anos assistimos a muitas denuncias de desapropriação, de exploração e de deturpação de elementos e conteúdos musicais e estéticos dos povos na margem dos "centros civilizados", porém, tivemos que constatar que muitos grupos musicais emanciparam-se e afirmaram-se em mercados (inter-)nacionais, tentando evitar estereótipos, tais como "étnico", "folclórico", "autêntico" e "raiz".

Este processo passou um pouco despercebido no Brasil, onde continuamos lutando contra aqueles rótulos que permanecem grudados nos grupos cênico-musicais da tradição oral e seus sucessores, sufocando muitas vezes a semente criativa e explosiva que está contida em tais expressões artísticas que revelam uma longa tradição - e também uma atualidade que ainda este longe de ser compreendida. A criação musical urbana muitas vezes foi e é alimentada pela riqueza rítmica, melódica, poética e cênica das culturas de tradição oral que são compostas de elementos musicais das culturas antigas européias, africanas e ameríndias. Boa parte dessas representações cênico-musicais tem sido documentada, pesquisada e estudada por folcloristas, antropólogos, etnomusicólogos, historiadores e jornalistas na verdadeira intenção de preservar a memória das heranças culturais de outrora. Pouco tem se estudado a possibilidade de incluir os grupos musicais e diversos produtos artísticos das culturas regionais nos circuitos culturais profissionais e educacionais em todos os níveis.

Este aspecto leva a uma reflexão sobre a produção e execução das expressões e artes tradicionais e populares que se refere a sua flexibilidade quanto aos fenômenos de massificação e os processos de modernização e comercialização que segundo muitos folcloristas seriam a morte pelo fato folclórico. Muito pelo contrário são observadas respostas dinâmicas e variadas nas produções artísticas regionais e o fato de que influências estéticas e tecnológicas da contemporaneidade muitas vezes são absorvidas tanto na criação artística em si, como no processo da comercialização sem grandes traumas e sem perda de autenticidade pelos artesãos e músicos. Torna-se urgente a reavaliação do papel e do futuro das expressões culturais e artísticas regionais na era da globalização, com suas mudanças quanto ao

comportamento de produção e consumo, quanto à sua imagem nos meios de comunicação e quanto à redefinição dos conceitos em termos de divulgação e comercialização.

Uma das discussões importantes seria justamente sobre uma divisão necessária ou não, entre a cultura popular "tradicional", geralmente considerada como autêntica, rural, coletiva, sem uso de tecnologia, ligado às gerações mais antigas, baseada no imaginário da memória oral regional e por outro lado uma cultura popular "moderna" que geralmente se situa no meio urbano, é comercializada, tem protagonistas conhecidos, usa todo tipo de tecnologia, é ligadaàs gerações mais jovens e mistura todo tipo de influências e imaginários locais e globais. Os pesquisadores das ciências sociais e áreas afins, principalmente aqueles influenciados pelos Estudos Culturais, reconhecem a crescente interseção e influência mútua entre artes e culturas populares "tradicionais" e "modernas" e a importância de pesquisar e divulgar as expressões artísticas de tradição oral dentro da concepção de uma continuidade e reciprocidade permanente entre a tradição e contemporaneidade, entre o religioso e o profano, entre o rural e o urbano, entre o que seria profissional e amador. Estas categorias geralmente são impostas de fora e não compreendem os significados das expressões culturais de outros povos, os quais utilizam geralmente critérios diferentes que fazem sentido em seus usos e funções cotidianos.

Voltando para a proposta inicial de encontrar parâmetros e metas para projetos culturais interdisciplinares que beneficiem as artes e culturas populares brasileiras, quero destacar algumas necessidades e prioridades que certamente variam de acordo com a região e área de atuação de cada um. Observando diversos projetos de registro, pesquisas, produções (semi-)comerciais em torno da cultura popular tradicional, poderia se constatar o seguinte: a depender do ponto de partida dos iniciadores (artista, grupo cultural, pesquisador, produtor, jornalista etc.), percebe-se que o resultado é somente um resultado parcial que ressalta um ou vários aspectos da cultura popular, porém, não é capaz de transmitir sua complexidade. Isto é compreensível porque cada profissional somente será capaz de cobrir sua própria área com fundamento e qualidade. No entanto, pelo fato de que o campo da arte e cultura popular é um campo amplo e trans-disciplinar que necessita da vários olhares de vários ângulos, também em termos profissionais, tais projetos deveriam ser elaborados e realizados por equipes mistas, compostas por artistas, representantes das expressões artísticas locais, pesquisadores de ciências sociais/ história/ arte, educadores, jornalistas, produtores e áreas afins, contemplando e costurando no mínimo três grandes eixos que permeiam as produções materiais e simbólicas das artes e culturas populares e da vida em geral: a memória, a manutenção e a transmissão, constantemente interligados.

A. Memória (Preservação)

Esta área que geralmente é contemplada por muitos projetos entre outros com o nome "resgate", certamente é a área mais desenvolvida pelos diversos projetos e políticas culturais - o que não quer dizer que já foi feito o suficiente. Muito pelo contrário sabemos de inúmeras e expressões culturais e artísticas de tradição oral no Brasil que nunca foram registrados com as linguagens e tecnologias contemporâneas. A preocupação com o registro e a preservação da memória envolve discussões importantes vindo das ciências sociais que deslocaram o foco do trabalho do ético para o êmico, isto é, de dentro para fora, sendo que os projetos de registro e preservação deveriam contar com a visão e participação dos representantes das culturas locais, contemplar seus valores e saberes, os processos da oralidade etc. Geralmente são os historiadores, folcloristas, museólogos, pesquisadores das ciências sociais, etnomusicólogos e representantes de comunidades locais que se empenham mais em preservar a memória cultural e artística. Um dos pontos sensíveis na discussão sobre registro e preservação, é o acesso e a descentralização dos resultados. Geralmente os objetos e documentos registrados e preservados circulam numa pequena camada popular, geralmente uma classe média urbana e culta, que às vezes se sente muito mais dona dos artefatos e produtos das tradições populares do que os próprios representantes das comunidades. Museus, acervos, projetos financiados de gravações em áudio e vídeo, depois de terem sido realizados, continuam centralizados nos grandes centros urbanos, de difícil acesso prático e financeiro para as demais comunidades e seus representantes, inclusive a comunidade estudantil. A preocupação com a visibilidade, circulação e difusão dos valores, saberes e produtos culturais é fundamental para uma identidade e comunicação e troca verdadeira entre diversos segmentos da população brasileira. A memória leva diretamente para a área da manutenção que em muitos projetos tem sido a conseqüência lógica depois do esforço do registro realizado. As questões quanto ao reconhecimento como patrimônio material e imaterial também deveriam construir uma ponte entre a memória e a manutenção, pois o reconhecimento como patrimônio nacional, poderá implicar diretamente em estratégias concretas de preservação e manutenção.

B. Manutenção (Produção)

A manutenção é talvez a área que necessita de mais discussão e posicionamento político para ser reconhecida porque certamente não é bem compreendida. O que mais acontece no Brasil são projetos e produções relâmpagos voltados para cultura que causam um

efeito e um maravilhamento imediato, mas pensam e estruturam pouco à longo prazo para que as artes e culturas populares pudessem dar continuidade, mantendo sua existência material e imaterial. Em termos práticos significa que muitas vezes o governo ou a prefeitura local se desfaz do seu sentimento de culpa e responsabilidade, doando uma casa ou criando um único evento ou projeto de registro sem desenvolver perspectivas junto com a comunidade para a manutenção de um prédio, museu, evento, acervo, biblioteca etc que custa material, funcionários, tempo, planejamento, aquisições e muito mais. Quanto a manifestações tradicionais sazonais sem lugar assentado e materializado, a situação está ainda muito pior. Aqui também deve ser contemplado e analisado o papel de jornalistas e produtores culturais que poderiam contribuir de forma interessante para a divulgação das artes e culturas populares na mídia e mediante a organização de eventos culturais, o quede fato acontece em poucos casos. A redação de jornais, revistas, emissoras de radio e televisão está concentrada na divulgação de artistas comercialmente reconhecidos e o jornalista individual, mesmo que interessado, geralmente está submetido ao regime da direção. O produtor cultural na maioria das vezes é um empresário de eventos e artistas que somente fazem sentido como produtos a serem vendidos, e de cultura e arte na verdade entende muito pouco. O problema começa na formação, pois os cursos de comunicação e produção cultural muito pouco incluem disciplinas sobre arte e cultura, menos ainda sobre arte e cultura brasileira e praticamente nada sobre arte e cultura de tradição oral. Outra dificuldade é a compreensão do caráter de um evento/festival, pois a manutenção de um evento na realidade nem sempre significa a manutenção de sua qualidade ou do seu caráter. Muitas vezes um festival e encontro de manifestações tradicionais acaba se transformando num mega-espetáculo que envolve mídia, produtores, empresas e muito dinheiro público. Várias dinâmicas seriam possíveis, p. ex. uma porcentagem em dinheiro de cada Mega-evento para uma associação e/ou realização de encontros das manifestações tradicionais regionais ou então uma cota definida de participação de grupos musicais e culturais, artesanato etc. nos festivais comerciais com as mesmas condições (pagamento, transporte, alimentação etc.) que os artistas da mídia. A necessidade de transmitir na mídia a artes e culturas populares com qualidade e fundamento leva diretamente para a área de transmissão que a princípio não tem a ver com a transmissão na rádio de um programa, porém, vai além da manutenção e zela pela continuidade saudável dos saberes e modos de fazer culturais e artísticos da tradição oral.

C. Transmissão (Educação)

A transmissão é talvez a área mais aberta e discutida ultimamente, pois ela envolve a grande área de educação. Percebo nos últimos anos em diversos encontros sobre a história e memória oral, sobre folclore e cultura popular e sobre educação com identidade e pluralidade cultural, o crescimento do interesse e da preocupação com a forma e o conteúdo da transmissão dos saberes, valores e modos de fazer do povo brasileiro nas suas diferenças culturais, étnicas, geográficas e sociais. Ainda é muito cedo para afirmar realmente uma tendência ou um movimento, mas o interesse em pesquisar e transmitir as arte e culturas brasileiras de tradição oral e regional está crescendo pela parte dos professores e estudantes, principalmente em algumas escolas públicas e em muitas instituições do terceiro setor que desenvolvem trabalhos sócio-culturais e educacionais nas periferias das grandes cidades levando em conta as expressões artísticas e culturais das populações marginalizadas. A transmissão envolve o conceito e o estudo sobre a oralidade dos povos afro-ameríndios e por parte de culturas européias antigas que vivem um momento de revalorização tanto nas criações musicais e artísticas em geral como também nos estudos acadêmicos (pós-graduação) de diversas áreas (história, educação, literatura, comunicação, antropologia etc.) Por um lado, os conteúdos e assuntos da arte e cultura popular ainda não entraram no currículo da academia na graduação dos cursos artísticos e pedagógicos, e por outro lado os demais professores passam por uma carência muito grande de materiais didáticos e principalmente de metas e parâmetros para trabalhar com artes e culturas populares na sala de aula, adaptada à necessidade de cada faixa etária e contexto sócio-cultural. A preocupação com as culturas populares de tradição oral não deveria somente contemplar o conteúdo em si, desassociado do seu contexto social e cultural e sim, levar em conta e trabalhar as formas tradicionais de transmissão as quais envolvem conceitos como oralidade, respeito pelo saber notório, convivência - "osmose" do saber e fazer e entrosamento permanente da prática com a teoria. Uma política cultural voltada para artes e culturas populares brasileiras não pode deixar fora de consideração a área da transmissão, ou seja, os conteúdos e formas educacionais brasileiras, principalmente no tocante à arte-educação. Na transmissão também entra a parte de produção que coloquei no item anterior, pois existem projetos de produção cultural com conteúdos e grupos da tradição oral que ultrapassam o conceito da manutenção e preservação e vão além, elaborando concepções contemporâneas de apresentação, gravação e representação estética de diversas tradições que produzem novos sentidos e identidades, não somente pela parte dos consumidores, mas também pela parte dos atuantes. Nesta parte teremos provavelmente os demais discussões sobre ética, autenticidade, direitos autorais,

limites (ou não!) entre o tradicional e o contemporâneo e sobre a possibilidade e/ou necessidade de trabalhar comelementos da arte e cultura popular mesmo fora do contexto tradicional. Esta parte envolve artistas contemporâneos que trabalham com inspiração nas artes populares e cada vez mais artistas populares que por sua vez estão inovando suas concepções e produções estéticas e seus comportamentos de produção e representação num contexto atualizado.

III. Campo, Cultura e Conhecimento

Na prática gostaria de apontar algumas das dificuldades, desafios, possíveis soluções e experiências concretas no trabalho de pesquisa e produção com os artistas populares que evidentemente não representam nenhuma receita fácil.

1. Relação pessoal e conhecimento do campo

Muitos projetos são construídos antes de conhecer o campo e os artistas da cultura popular o que gera uma série de conflitos, mal-entendidos e dificuldades. Projetos de mapeamento musical p.ex. elaborados por acadêmicos/produtores nos centros urbanos que perceberam a atualidade de um tema ou então reconheceram as possibilidades de um determinado edital, escrevem e costuram um projeto sem conhecer o campo, seus representantes e contextos sócio-culturais de verdade, de certa forma impõem o projeto, sua concepção e execução sem consultar as pessoas. Os projetos geralmente são construídos com um eixo temático e depois são procurados com muita pressa e pouca preparação pessoas e grupos que podem ser encaixadas.

Seria muito melhor se existissem já contatos e amizades construídas há mais tempo ou até mesmo pedidos das pessoas da comunidade de se realizar um projeto de pesquisa e/ou produção cultural na sua área e temática. Para construir e realizar um bom projeto que beneficie principalmente as comunidades e representantes da cultura popular, é necessário compartilhar os conhecimentos, as histórias pessoais e coletivas e as experiências, expectativas e desejos dos mesmos. No “Toques e Trocas” todos os artistas foram selecionados desta forma, pois estamos apenas no início e não poderíamos trabalhar com mestres da cultura popular que não conhecessem nossa forma de pensar e trabalhar e que não tivessem confiança no projeto e na equipe. Os mestres contribuíram com suas idéias e seus desejos para a construção da pesquisa de campo e da concepção musical e estética dos resultados.

2. Comunicação e transparência em todos os passos; a definição dos papéis, dos valores financeiros, direitos e obrigações de cada um

A relação pessoal boa evidentemente se traduz na comunicação e transparência durante a elaboração e realização do projeto. No caso do nosso projeto p. ex. que foi adiado inúmeras vezes, pela demora da aprovação na Lei Rouanet, pela demora da publicação do diário oficial e por último pela greve do Banco do Brasil que impediu a abertura da conta do projeto, sempre mantive contato com os mestres, explicando os motivos dos atrasos, adiando as datas de lançamentos e ensaios, gravações etc. Explicamos repetidas vezes os valores para cada um, os direitos e as limitações do projeto e grande liberdade na escolha dos repertórios, dos arranjos, dos músicos e outras contribuições e considerações durante e a realização. A questão da comunicação e transparência também se refere aos fundamentos filosóficos do projeto que permanentemente devem ser discutidos e refletidos entre os criadores do projeto, a equipe e os participantes/artistas. A própria experiência artística dos mestres da cultura popular, seu conhecimento do campo, do "mercado" in/formal das artes e culturas populares, apresentações e encontros em muitos lugares, situações, pessoas, tem contribuído de forma maravilhosa para a construção do projeto durante inúmeras conversas e relatos pessoais.

3. Interdisciplinaridade na elaboração e na execução do projeto e na construção da equipe, do espírito coletivo e do papel de cada um.

O fundamento filosófico do projeto leva para a construção da equipe que deveria ser composta de profissionais de diversas áreas que democraticamente dariam suas contribuições e sugestões. Os demais projetos na academia e na produção cultural ainda refletem o ranço autoritário, vaidades pessoais, interesses particulares que passam por cima dos outros o que dificulta um diálogo verdadeiro e transparente. Algumas pessoas estão acostumadas em mandar e não aceitar críticas e outras então estão acostumadas a receber ordens e não questionar nada – uma constelação péssima para um projeto na área das artes e culturas populares. Muitos artistas e mestres também estão viciados nesta relação de poder e esperam do produtor que ele seja o empresário que resolve tudo o que geralmente acontece, mas de forma prejudicial para os mestres. No entanto, na maioria das vezes, a participação dos participantes da cultura popular se revela significativa, ativa e mesmo norteador para a criação/realização do projeto, quando for desejado e planejado desde o início. É claro que tarefas e papéis precisam ser definidos e diferenciados, como também é necessário de esclarecer o papel e a função de cada um para a equipe toda e para os artistas participantes e exigir o respeito para cada tarefa por menor que ela parece ser. A interdisciplinaridade na

construção da equipe e a troca das experiências carregam consigo a maior compreensão da profissão/especialização de cada um e uma ampliação do próprio conhecimento e da experiência profissional que se torna favorável em projetos futuros. A atitude de acadêmicos que não se preocupam com e não sabem compartilhar tarefas de gestão, coordenação, administração financeira e produção executiva tem conseqüências muito negativas para a boa realização do projeto e termina em insatisfação, desconfiança e desgaste pessoal, além de diminuir a qualidade da realização e dos resultados dos projeto como todo.

IV. Perspectivas

> "Os processos identitários são hoje complexos e plurais, há uma combinação de raízes e escolhas. Apenas reforçar as raízes pode inibir nossa capacidade de criação e invenção e, portanto, desestimular a liberdade de criar cultura; por outro lado, abrir mão das raízes e viver em função apenas das escolhas é negar heranças culturais valiosas para nosso processo vital. A vida social sem escolhas é negar a criação, o ato fundador da cultura; construir uma sociedade sem raízes é como criar árvores que se resumem a folhas e frutos. Tomando a metáfora a árvore, as raízes são os nossos mitos e crenças – substrato essencial da cultura. Devemos valorizar o local e nos abrirmos para os patrimônios universais da humanidade. Trata-se da construção de identidades abertas, móveis, individuais e coletivas, plurais, que passem pelos parâmetros de debate público e não sejam estabelecidos *a priori* pelas elites locais, que muitas vezes desejam fortalecer sua própria memória. O processo de modernização das cidades tem tratado a questão da identidade de forma a valorizar a memória dos seus dirigentes históricos e não as manifestações diversas de seus grupos sociais constitutivos. A identidade se constrói com qualidade cultural, promovendo um verdadeiro encontro das diferenças." (2003, p. 37)[2]

Hamilton Faria resumiu de forma expressiva o que poderia ser o norte das nossas buscas, idéias e ações em prol da arte e cultura popular: a combinação de raízes e escolhas! Parece fácil, mas não é, todos nós sabemos disso. Quais as raízes que nos alimentaram e continuam alimentando de verdade? Tem muitas mentiras, muitas lacunas, muitas omissões, muitas negações quando se trata de desvendar raízes culturais, históricas e étnicas dos brasileiros. Os efeitos negativos, herança da colonização, da escravidão e do genocídio praticados nessa terra em quinhentos anos, vão levar ainda algum tempo para serem superados e transformados em algo que traz esperança, criatividade, prosperidade e qualidade de vida para o seu povo. A arte e cultura popular das muitas regiões brasileiras com suas expressões e produções tão diversificadas e complexas oferecem mais um caminho para a compreensão e a construção de uma identidade brasileira que não precisa copiar modelos idealizados e aplicados em outros contextos culturais. Produção cultural com a arte popular, não significa buscar uma estratégia de marketing para vender seu produto "regionalizado" com cara de

[2] FARIAS, Hamilton. "Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades" em Brant, Leonardo (org.). *Políticas Culturais*. São Paulo: Manole, 2003.

chapéu de palha e sim desenvolver pensamentos e ações que integram valores econômicos com valores culturais determinados pela memória oral e pelo patrimônio imaterial de uma região e comunidade local.

Referências bibliográficas

BOHLMANN, Philip. *The Study of Folk Music in the Modern World.* Indiana University Press,1988.

BRANT, Leonardo. *Mercado Cultural*. São Paulo: Escrituras Editora, 2001.

CANCLINI, Nestor Garcia, *Hybrid Cultures:* Strategies for Entering and Exiting Modernity. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. *Consumidores e Cidadãos:* conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

CARVALHO, Jorge. Globalização, Tradições, Simultaneidade de Presenças. In: MENDES, Candido (Coord.). *Pluralismo Cultural, Identidade e Globalização.* Rio de Janeiro: EDUCAM, 2001. p. 431-479.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. *Fundamentos estéticos da educação*. São Paulo: Cortez, 1981.

FARIAS, Hamilton. Políticas Públicas de Cultura e Desenvolvimento Humano nas Cidades. In: BRANT, Leonardo (Org.). *Políticas Culturais.* São Paulo: Manole, 2003.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic:* Modernity and Double Consciousness. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

PRICE, Sally. *Arte Primitiva em Centros Civilizados.* Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

TRANSMISSÃO ORAL E ESCRITA - UMA REFLEXÃO

Martha Tupinambá de Ulhôa
mulhoa@unirio.br

Resumo: Comunicação discute aspectos relacionados aos processos de transmissão escrita e oral surgidas a partir do desenvolvimento de pesquisa em andamento sobre as Matrizes musicais e matrizes culturais da música brasileira popular. A pesquisa privilegia o levantamento de práticas musicais documentadas em jornais, revistas e memórias do século XIX e início do século XX, iniciando paralelamente a análise e reflexão sobre repertório musical relacionado; focalizando a modinha e o lundu do século XIX (partituras)e início do século XX (gravações da Casa Edison). Enfoca-se aqui as modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, harmonizadas por Sigismund Neukomm em 1824, ou seja, canções da tradição oral, feitas para voz e violão por um português/brasileiro, grafadas e arranjadas para canto e piano por um músico austríaco letrado. As partituras de Neukomm mostram canções com ornamentos na linha vocal, trechos do que poderiam ser alguma arieta clássica, o que difere substancialmente dos exemplos gravados mais antigos encontráveis de modinhas (as gravações da Casa Edison) num estilo melódico próximo da tradição oral da modinha popular provavelmente executada por Joaquim Manoel. O que mais chama a atenção nas modinhas gravadas, independente de forma, esquema de repetição de letra e melodia, etc. é que são na sua grande maioria silábicas, o que sugere um exercício de interpretação historicamente informada, ou seja, a proposta de versões que se aproximem da prática encontrada nas modinhas de tradição oral. A análise da partitura de Neukomm e proposta de versão "popular" serão o ponto de partida da reflexão a ser apresentada.

Comunicação discute aspectos relacionados aos processos de transmissão escrita e oral surgidas a partir do desenvolvimento de pesquisa em andamento sobre as Matrizes musicais e matrizes culturais da música brasileira popular. A pesquisa privilegia o levantamento de práticas musicais documentadas em jornais, revistas e memórias do século XIX e início do século XX, iniciando paralelamente a análise e reflexão sobre repertório musical relacionado; focalizando a modinha e o lundu do século XIX (partituras) e início do século XX (gravações da Casa Edison). Enfoca-se aqui as modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, harmonizadas por Sigismund Neukomm em 1824, ou seja, canções da tradição oral, feitas para voz e violão por um português/brasileiro, grafadas e arranjadas para canto e piano por um músico austríaco letrado. As partituras de Neukomm mostram canções com ornamentos na linha vocal, o que difere substancialmente dos exemplos gravados mais antigos encontráveis de modinhas (as gravações da Casa Edison) num estilo melódico próximo da tradição oral da modinha popular provavelmente executada por Joaquim Manoel. O que mais chama a atenção nas modinhas gravadas, independente de forma, esquema de repetição de

letra e melodia, etc. é que são na sua grande maioria silábicas, o que sugere um exercício de interpretação historicamente informada, ou seja, a proposta de versões que se aproximem da prática encontrada nas modinhas de tradição oral. Este trabalho de análise da canção centrada na performance está ainda em processo de experimentação. Cabem, no entanto, algumas reflexões sobre o próprio processo de transmissão, ligado que está ao aprendizado de padrões socialmente aceitáveis da prática musical. São vários aspectos a ser considerados, entre os quais a questão cognitiva relacionada à percepção de música de culturas diferentes e a questão da representação na tradição escrita e na tradição oral.

Na pesquisa sobre as matrizes da música brasileira popular nos deparamos com uma fonte muito especial: as 20 Modinhas de Joaquim Manuel da Câmara, harmonizadas por Segismund Neukomm. Especial por se tratar de canções de tradição e transmissão oral que nos chegam através da transmissão escrita. Até que ponto Neukomm foi fiel ao original cantado por Joaquim Manuel? As modinhas foram feitas para canto e violão por um português/brasileiro, grafadas e arranjadas para canto e piano por um músico austríaco.

Mozart de Araújo (1994), em artigo sobre as modinhas de Joaquim Manoel, menciona os registros que fizeram dele M. Louis de Freycinet (em 1827) e Adrien Balbi (em 1822). Freycinet, capitão de navio que aportou no Rio de Janeiro em 1817 e 1820, se admira do talento do mestiço para tocar e variar trechos difíceis a partir de uma única audição, apesar de não saber ler ou escrever música. É possível que o instrumento usado por Joaquim Manoel tenha sido a viola de arame. Balbi fala do toque perfeito de um tipo de viola francesa, o "cavaquinho", enquanto Freycinet fala de guitarra.

São dois manuscritos referentes às modinhas anotadas por Neukomm, o Mss 7694, encontrado por Luiz Heitor Correa de Azevedo na Biblioteca do Conservatório de Paris com o rascunho das modinhas, algumas com harmonização incompleta, outras sem as estrofes dos poemas. Em 1966, na Biblioteca Nacional em Paris, Mozart encontra também um outro manuscrito (Mss 7699/36) com a coleção completa de modinhas adaptada para soprano, provavelmente publicada em 1824, uma vez que sua venda nos "armazéns" de música de J. B. Waltmann e Francisco Antonio Driesel, foi anunciada na Gazeta de Lisboa (ARAÚJO, 1994, p. 147).

Neukomm fez o arranjo das modinhas três anos depois de ter retornado do Brasil. Não era a primeira vez que anotava material brasileiro. Tendo chegado ao Brasil em 1816 na comitiva do Duque de Luxemburgo, juntamente com Saint Hilaire e voltado para a França em 1821, Neukomm usou temas brasileiros em pelo menos duas de suas composições, ambas

compostas em 1819. [1] *O amor brasileiro*, que faz variações sobre o tema de um lundu e a *Fantasia para piano forte e flauta*, *L´Amoreux*, dedicada aos Langsdorf, que usa a melodia de uma modinha de Joaquim Manoel (*A Melancolia*). [2]

Fiquemos com esta peça famosa, já incorporada no repertório brasileiro pela transcrição da mesma por Bruno Kiefer (1977, p. 22). Tem sido eficientemente discutida a procedência do texto atribuído a Domingos Caldas Barbosa. [3] Aqui tomamos uma outra perspectiva analítica. Como mencionado anteriormente, as modinhas de Joaquim Manoel têm sido usadas como material de laboratório para a disciplina Análise da Canção Popular. As etapas analíticas para partituras incluem: (1) Análise da letra, observando esquema rítmico (guia para divisão métrica), padrão de rima (guia para forma); (2) Análise da melodia, observando motivos rítmico melódicos recorrentes (análise paradigmática, guia para solução de "problemas" prosódicos; na dúvida repetir padrão existente); (3) Análise prosódica, examinando na partitura o ajuste de letra e música. São importantes não só a coincidência métrica, como, no nível dos versos/frases, as palavras/pontos mais importantes para realçar o caráter e o significado da canção; (4) Elaboração de partitura de versão para performance da canção (canto e violão).

Por que a performance é um elemento essencial da análise da canção (especialmente do material do século XIX, cheio de problemas de ajuste de letra e melodia)? Porque erros de prosódia são em geral corrigidos no momento da performance. Cantores habilmente jogam com a métrica, modificando ligeiramente o ritmo da canção para ajustar tempos fortes de compasso com sílabas tônicas; mudando a duração da nota que desejam enfatizar, seja no valor da nota ou por ornamentação; corrigindo o acento musical em sílabas átonas pelo próprio controle de intensidade, retirando qualquer peso da voz para não acentuar de forma incorreta.

Na apresentação oral desta comunicação serão apresentados os detalhes da análise de *A melancolia*. Neste texto preliminar o esquema rítmico (com sílabas tônicas sublinhadas), baseado na redondilha maior, tão freqüente na canção popular:

---

[1] É conhecida a admiração de Neukomm por José Maurício. Foi professor de D. Pedro, de D. Leopoldina, da infanta Isabel. Além da família real a talentosa Mme Langsdorf e também Francisco Manuel da Silva (ARAÚJO 1994, p. 141).

[2] Langsdorf era Consul Geral da Russia no Brasil. Tinha uma chácara em Botafogo, onde se reuniam os músicos incluindo Pe. José Maurício, que costumava improvisar ao cravo e ler, junto com Neukomm as novidades européias (Idem).

[3] O musicólogo Manuel Veiga tem se dedicado ao estudo da história da recepção de Caldas Barbosa, fazendo o cotejamento entre manuscritos e cancioneiros.

Desde o dia em que eu nasci 7 (3-7)
Naquele funesto dia, 7 (2-7)
Veio bafejar-me o berço, 7 (5-7)
A cruel melancolia. 7 (3-7)

A partitura de Neukomm traz a seguinte divisão (Transcrevo colocando um sublinhado para indicar início de compassos, repetição de vogais indicam mais de uma nota por sílaba):

Desde o dia em que eu nascii
Naaaquelee funeesto dia,
Desde o dia em que eu nascii
Naaaquelee funeesto dia,
Veeio bafejaaar-me o berço,
Aaaaa crueel melaancolia.
Veeio bafejaaar-me o berço,
Aaaaa crueel melaancolia.
A crueel melaancolia.
A crueeeeeeel melaancolia.

Aqui uma versão para performance é necessária para adequar os problemas de prosódia. Como uma forma de laboratório letra e melodia são decoradas e a canção ensaiada inúmeras vezes até ficar com uma fluência próxima o mais possível da linguagem falada. O que significa muitas vezes uma redução silábica ou deslocamento de sílaba, como por exemplo na frase“naquele funesto dia” “atrasando” o “que” de naquele para cair no primeiro tempo da apojatura que inicia o compasso seguinte.

Além dessa abordagem empírica, deixando que as palavras e notas se decantarem, a técnica da redução é um mecanismo analítico bastante utilizado pela musicologia. Desenvolvida pela aplicação na análise de princípios da psicologia da percepção (gestalt) a redução mostra a seleção de aspectos que se destacam de um fundo periférico. Como explicado no artigo de Ian Bent sobre análise musical no *The New Grove*, a aplicação completa dos procedimentos da Gestalt em música foram conduzidos por Arnold Shering ao examinar madrigais italianos do século XIV. Introduziu a idéia de “descoloração” (Dekolorieren), que envolvia a remoção de grupos de valores curtos das linhas melódicas, substituindo menos notas de valores mais longos para ocupar o mesmo tempo; ‘deixando à mostra de dentro de uma passagem melismática a progressão melódica mais simples”. Schering chamou o que descobriu de “núcleos ou células melódicas”. Na realidade, Schering se dispôs a identificar canções tradicionais medievais, uma vez que acreditava serem os madrigais elaborados na realidade arranjos para teclado de canções folclóricas. De fato, haviam arranjos para teclado no século XIV, e Schering estava simplesmente revertendo o

procedimento conhecido como PARÁFRASE, onde uma melodia, em geral uma melodia de canto chão era ornamentada em uma voz de uma composição polifônica na Alta Idade Média e Renascença. Schering adotou o artifício de confirmação da existência da canção tradicional realizando a redução de dois madrigais de dois compositores diferentes para o mesmo texto poético (BENT, 1980, p. 354-355).

Mas, qual a justificativa etnográfica para interferir desta maneira na versão de Neukomm? Fomos encontrar uma solução nas gravações feitas no início do século XX de modinhas tradicionais do século XIX para a Casa Edison. A distância é grande, cerca de 70 anos. No entanto, a observação de várias gravações nos permitiu algumas inferências nas constantes de estilo das modinhas, entre elas o fato de que nenhuma delas usam ornamentação melismática. São todas silábicas, o que reforça a pertinência da redução. [4]

Sabe-se que a própria transmissão oral e aural e a criação oral afetam a forma de peças e repertórios, e como afirma Bruno Nettl, "a tradição oral opera como uma força muito mais limitadora, restritiva e controladora que a [tradição] escrita (1983 p. 188)." E continua:

> as limitações impostas pela memória humana, as regras da estética popular, as coibições impostas por padrões já estabelecidos – contribuem muito para dar forma a um repertório musical que, afinal, deve consistir de peças aceitas e aprendidas pelos membros da comunidade,desta maneira contrastando com uma tradição na qual música possa ser composta e tocada somente uma vez, ou nunca, ou testemunhada somente pelo seu criador (Idem p. 189).

Se esta hipótese é correta, podemos supor que a modinha teria mantido pelo menos alguns elementos constantes através das décadas que separam a performance de Joaquim Manoel de obras semelhantes em termos de criação e transmissão. Para não falar em outro aspecto fundamental. Como não temos como verificar a equivalência entre a performance e a anotação, fica em aberto o quanto Neukomm somente anotou e o quanto ele organizou de acordo com ao seu próprio horizonte de expectativa... Que compromisso de fidelidade com o original teria Neukomm? Afinal, compositores da tradição ocidental européia por séculos usaram material popular como matéria prima para suas obras. Além do que o princípio da variação temática e desenvolvimento está muito presente na obra composta de compositor austríaco.

Mas, num pensamento ainda mais audacioso: teria Neukomm escutado seletivamente, privilegiando anotar aquilo que seu ouvido educado na tradição germânico-

[4] Foram analisadas várias modinhas cantadas por Mário Pinheiro e Cadete.

austríaca lhe permitia escutar? Ou seja, para alguém acostumado a improvisar até que ponto uma versão ornamentada era diferente do original?

A etnomusicologia tem repetidamente nos mostrado que música é um comportamento aprendido. Como nos fala John Blacking no seu livro *How Musical is Man*?, as habilidades e gosto musicais são uma convenção social. Assim, o ouvido é um órgão cultural. As pessoas ouvem os sons à sua volta, mas somente alguns desses sons serão considerados música. Como exemplo, ao discutir testes de musicalidade, Blacking comenta como um músico Venda seria considerado estúpido ao se submeter a um dos testes de talento musical desenvolvidos por Seashore, simplesmente porque o som do oscilador geralmente usado nestes casos não seria considerado música pelo Venda, porque não é produzido por um ser humano (BLACKING, 1973, p. 6). Mais ainda, ao ouvir dois intervalos de quinta e quarta, ou duas melodias aparentemente diferentes, o músico Venda diria que eles seriam um único intervalo ou uma única melodia, porque sua percepção é basicamente harmônica. Para o caso dos intervalos estamos acostumados na tradição tonal ocidental a pensar neles como inversões, mas nos causa estranheza duas versões de uma canção Venda infantil (BLACKING, 1973, p.24), serem descritas como iguais por ser transformações melódicas de uma mesma estrutura profunda.

Em parte, esta estranheza tem a ver com a ênfase visual a que nós ocidentais estamos acostumados, pelo uso repetido da musicalização através da notação musical escrita. Não que a notação esteja tão distante de práticas sonoras. Leo Treitler, ao escrever sobre a transmissão escrita e não-escrita do canto chão e o começo da notação musical ocidental (1992), comenta que existe concordância entre os estudiosos do assunto, em supor que a tradição melódica do canto gregoriano tenha se estabilizado antes da inscrição das melodias em notação musical (TREITLER, 1992, p. 134). Ou seja, existiu uma prática transmitida de forma oral e aural, que demandou, por razões litúrgicas, o registro seja da melodia ou (como demonstrado no artigo mencionado) da maneira de cantar apropriado para o culto religioso. Este registro escrito, por sua vez, passou a interferir na própria performance e transmissão daquele material. Repertórios mais tradicionais demandando uma escrita simplificada ou, repertórios menos usuais demandando um nível de especificação maior – como no caso da notação de partes para a prática de canto em vozes paralelas, com a presença de certos sinais para indicar a direção do movimento em relação ao canto principal (TREITLER, 1992, p. 174).

Ao nos depararmos hoje com uma partitura, mesmo que escrita a mais de uma centena de anos, temos a tendência em "executá-la" respeitosamente, acostumados que estamos com a idéia formada no início do século XIX (exatamente para tocar música

"antiga") de que obras musicais são textos autônomos, construídos por um compositor criativo. Facilmente nos esquecemos que mesmo os compositores não vivem num vácuo e pertencem eles próprios a um entorno cultural que dará sentido para o que eles fazem ser considerado "música" em primeiro lugar. E a própria idéia de música é algo que depende da experiência acumulada coletivamente, e portanto historicamente mutante.

Este engessamento da noção de música como obra/texto é algo relativamente recente na história da música ocidental, considerando sua tradição como remontando às práticas musicais medievais, só para se referir ao trabalho de Treitler, mencionado acima. Como comenta José Bowen no seu ensaio apropriadamente intitulado "Encontrando a música na musicologia", na tradição erudita européia é o advento da sinfonia que marca este novo status fenomenológico da música, a idéia de música como evento (com a partitura sendo seu rascunho) sendo substituída pela idéia de música como obra (com a partitura sendo seu texto inviolável) (BOWEN, 2003, p. 429).

Para Bowen, etnomusicólogos teriam poucos problemas em definir suas questões e termos, exatamente por causa da ênfase excessiva no papel da partitura. Segundo ele, por estudar culturas mais "orais", centradas em eventos, para os etnomusicólogos, música seria algo que soa, a performance sendo um **exemplo** da obra musical [ênfase do autor]. Mas mesmo com sua predominância de partituras na música ocidental, partituras seriam incidentais para a produção musical, na maioria das vezes sucedendo a criação, continua Bowen (p. 425). Seguindo os passos da etnomusicologia, talvez, Bowen parte da premissa que a partitura pode ser uma **amostra** de uma única performance, um **sumário** das qualidades essenciais para uma performance idealizada, e um **modelo** para performances futuras de uma obra (BOWEN, 2003, p. 425). Nessa perspectiva não só o compositor, mas o intérprete e ouvintes são chamados a interagir com o texto na construção de significado.

Para mostrar esta mudança sutil na musicologia contemporânea, Nicholas Cook no seu capítulo sobre música como performance, sugere o uso do termo teatral "roteiro" [script] em vez de "texto" para designar a partitura. Segundo ele:

> enquanto pensar sobre um quarteto de Mozart como um "texto" significa construí-lo como um objeto reproduzido em performance meio-sonoro, meio-ideal, pensar nele como um "roteiro" é vê-lo coreografando uma série de interações sociais em tempo real entre intérpretes: uma série de atos de escuta e gestos que desempenham uma visão particular da sociedade humana, a comunicação da qual para a platéia é uma das características marcantes da música de câmera (COOK, 2003, p. 206).

Assim, pensar em música como um roteiro em vez de um texto retira a ênfase na busca de uma origem da obra na visão original do compositor, para agregar ao seu significado as diferentes interpretações dadas a esta mensagem. Como menciona Cook, uma performance da 9ª de Beethoven adquire seu significado da sua relação com o horizonte de expectativas estabelecido por outras performances da mesma sinfonia.

Ou seja, ao nos depararmos com um texto musical devemos levar em consideração que ele foi produzido num contexto musical, composto por performances da mesma obra ou de obras semelhantes. Como ficamos com as 20 Modinhas do Joaquim Manoel, anotadas e harmonizadas por Neukomm? Qual o horizonte de expectativas de Neukomm? Isto nos traz a dois pontos, discutidos por Leonard Meyer e Paul Zumthor.

Zumthor, ao discutir a natureza e funções da oralidade comenta os tipos de oralidade, entre os quais o que chama de oralidade mista, com influência parcial da escrita, e uma oralidade que, na existência de cultura letrada, é recomposta com base na escritura (1993, p. 18). Neste último caso, observa como, no caso de manuscritos medievais, a escrita implicava num processo de censura da performance oral (Idem, p. 22).

Ou seja, a escrita, a anotação é uma atividade restritiva. O copista erra, ou até mesmo "corrige" a fonte, seja um manuscrito, seja uma performance oral, seja uma gravação, como acontece nos inúmeros casos atuais de "colocar na pauta" para fins de registro.

Isto se referindo a tradições mais ou menos compartilhadas pelo copista. Imaginem se a anotação se dá com algo mais distante do estilo ao qual o copista está familiarizado?

A hipótese é que a pessoa que anota ouve e percebe seletivamente a partir de um filtro cultural. E no caso de música, como observa Leonard Meyer, também se baseando na psicologia da Gestalt, a compreensão musical implica em um trabalho mental de agrupamento de estímulos em padrões que se relacionam uns com os outros, cujos significados e estrutura são essencialmente culturais, aprendidos (1956, p. 6). Os estímulos musicais apontam para eventos musicais por acontecer, um evento musical adquirindo sentido porque nos faz esperar por outro evento musical:

> o significado musical é um produto de expectativa. Se, de acordo com nossa experiência passada, um estímulo nos leva a esperar por um evento musical conseqüente mais ou menos definido, então aquele estímulo tem significado. [...] Música num estilo com o qual não estamos familiarizados é sem sentido, uma vez que expectativa é um produto de experiência estilística. (MEYER 1956, p. 35).

A percepção surge não de juntar elementos simples num todo maior, mas em perceber o todo antes das partes. Alguns princípios governam a percepção destes todos (fechamento, proximidade, continuidade, contradição).

Ou seja, os estímulos sonoros que ouvimos são percebidos como musicais a partir de operações mentais que os agrupam e comparam com experiências anteriores que nos ensinaram a colocar sentido neles.

Ao receber um estímulo qualquer nosso cérebro o interpreta a partir da memória que temos de estímulos semelhantes anteriores. Assim, experimentamos vibrações como sons, ondas eletromagnéticas como cores, fótons como imagens, as identificando a partir da experiência prévia com tais elementos. Além disso, os mesmos objetos podem ser percebidos de maneira diferente em sistemas culturais diferentes, permitindo supor que "as diferenças na percepção das propriedades dos objetos físicos fundamentam-se nos diferentes de nível de aprendizagem e diferentes experiências passadas com esses objetos, assim como em diferenças na capacidade para identificar tais objetos" (BALLONE, 2003). Os valores éticos, morais e culturais de uma pessoa, além da familiaridade que ela tenha com o assunto, objeto ou ação estímulo interferem na sua percepção das coisas. Em um teste de projeção rápida de uma lista de palavras, observou-se, por exemplo que a palavra "sagrado" era identificada mais rápido por pessoas religiosas, que além disso, percebiam de forma equivocada palavras relacionadas com seus valores (confundindo a palavra "scared" (atemorizado) como se fosse a palavra "sacred" (sagrado), por exemplo (Idem).

Ou seja, ao ouvir um fragmento sonoro qualquer o relacionamos com nossa experiência prévia com sons e o identificamos ou classificamos de acordo com esta bagagem musical.

Na tradição erudita ocidental a partitura tem sido utilizada de várias maneiras, seja como o registro de obras musicais por compositores, como guia para a performance, e como objeto de análise e comparação para estudiosos e estudantes de música. O padrão de referência da notação vai depender do propósito de seu uso. Mais do que isto, a partir do século XX temos a tendência a achar que as partituras são o próprio ícone da obra. A nova ênfase na performance nos estudos musicológicos abre um novo caminho para a avaliação de material escrito.

Assim, em vez de aceitar como registro definitivo a modinha anotada e harmonizada por Neukomm fica mais dinâmico e, talvez, mais próximo da prática de Joaquim Manoel, propor versões testadas pela análise e pela performance. A análise das canções tem envolvido, de um lado, a performance a partir de partituras e de outro, a transcrição a partir da

escuta de fonogramas. A comparação dos dois tipos de material é que irá permitir a ampliação do nosso conhecimento sobre alguns princípios de organização da canção brasileira popular.

Mais ainda, se aceitarmos a idéia de que o ouvido é, de fato, cultural e que Neukomm tenha "corrigido" alguma coisa, e tenha "arrumado" o que ouvira para se adequar aos seus padrões estilísticos, teremos que ampliar nossa pesquisa para avaliar não só o papel da transmissão escrita, mas também pesquisar o estilo composicional do compositor austríaco. Isto do lado de Neukomm, do lado de Joaquim Manoel a análise minuciosa dos manuscritos, os experimentos com performance e o trabalho de análise a partir de gravações do material de transmissão oral.

Referências bibliográficas:

ARAÚJO, Mozart de. *Rapsódia Brasileira*. Seleção, prefácio e notas por Vicente Salles. Fortaleza, Ce: Universidade Estadual do Ceará, 1994.

BALLONE G. J. Percepção e realidade. In: *PsiqWeb*, Internet, disponível em <http://www.psiqweb.med.br/cursos/percep.html> revisto em 2003. Consulta em 3 de abril de 2004.

BENT, Ian. Analysis. In: SADIE, org. *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, VOL I, 1980. p. 354-355.

BLACKING, John. *How Musical is Man?* (The John Danz lectures) Seattle: University of Washington Press, 1973.

BOWEN, José A. Finding the Music In Musicology: Performance History and Musical Works. In: COOK, Nicholas e EVERIST, Mark (Eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2003. p. 424-452.

COOK, Nicholas. Music as Performance. In: CLAYTON, Martin, HERBERT, Trevor e MIDDLETON, Richard (Eds.). *The Cultural Study of Music*: a critical introduction. New York: Routledge, 2003. p. 204-214.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu*, duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: UFRGS/Movimento, 1977.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

.

NETTL, Bruno. *Das Volk dichtet.* In: *The Study of Ethnomusicology*. Urbana: University of Illinois Press, 1983, p. 187-200.

TREITLER, Leo. The "Unwritten" and "Written Transmission" of Medieval Chant and the Start-Up of Musical Notation. *The Journal of Musicology*, vol. 10, n. 2 (1992): 131-191.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz.* Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. [Original La lettre et la voix, 1987, Éditions du Seuil].

TRÍDUOS E NOVENAS EM SALVADOR: ASPECTOS DIACRÔNICOS NESSA PRÁTICA RELIGIOSA E MUSICAL

Pablo Sotuyo Blanco
psotuyo@ufba.br

Resumo: Discutem-se aqui aspectos cerimoniais, estruturais e musicais na prática comparada em tríduos e novenas católicas na cidade de Salvador, observando mudanças na transmissão do repertório musical. As músicas contidas nestas celebrações, segundo a tradição, são (ou eram) cantadas repetidamente durante certo número de dias, podendo ou não ser antecipadas e/ou encerradas por algum tipo de hino relativo ao evento ou personagem sagrado em questão. Tal esquema conferiria à celebração uma estrutura "monolítica" cuja repetição por nove dias, poderia gerar o mal-entendido de que ela seria igual para qualquer dia da novena. O que não é completamente certo. Motivados pelas referidas particularidades, porém carentes de estudos específicos, iniciamos em Agosto de 2003, um projeto de pesquisa focado no estudo da prática destas manifestações musicais e devocionais em Salvador, procurando identificar mudanças e identidades entre o repertório atualmente realizado e os anteriormente praticados (conhecidos através da documentação histórica disponível). Para atingir tais objetivos, além dos repertórios musicais (histórico e/ou contemporâneo), foram levantadas informações históricas e historiográficas dos protagonistas envolvidos (instituições, comunidade e indivíduos), assim como descrições e crônicas das referidas práticas, a partir de diversas fontes (escritas e/ou orais). Além do método analítico-comparativo (aural e/ou musical documental), aproveita-se o conceito de Modelo Pré-Composicional, desenvolvido pelo autor na sua tese doutoral como ferramenta analítica histórico-musical, para explicar alguns dos resultados encontrados. Entre os resultados parciais apresentados neste trabalho, se contam: mudanças no número de dias em que elas acontecem (novenas que viram tríduos ou vice-versa); aspectos relativos à estrutura formal (seções fixas, móveis, mutáveis e permutáveis); aspectos relativos ao instrumental utilizado e as normas eclesiásticas vigentes (coro, órgão e orquestra; coro, violão e percussão; entre outras); identificação de Modelos Pré-Composicionais anacrônicos (uso de estilos oriundos do século XIX em novenas compostas no século XX).

Introdução

Falando em novenas, freqüentemente pensa-se numa seqüência de rezas e cânticos realizados durante os nove dias prévios à comemorações do calendário católico. Segundo a *Catholic Encyclopedia*, novena é:

> uma devoção pública ou privada de nove dias, na Igreja Católica, para obter graças especiais. [...] A novena é permitida e mesmo recomendada pela autoridade eclesiástica, porém ainda não possui um lugar próprio e definido

> na liturgia da Igreja. Tem sido, no entanto, mais e mais valorizada e utilizada pelos fieis.[1] (HILGERS, 2003).

A Igreja também permite tríduos, qüinquos, setenários, oitavas e trezenas, mesmo sem prescrições litúrgicas.

Os poucos estudos disponíveis focaram a pesquisa nos registros históricos, não modificando o *status quo* de simplificações conceituais como de que possuem uma estrutura cerimonial diária única, própria do local, que se repete no período preestabelecido ou que devem ser tratadas independentemente umas das outras pela sua tradição.

Para pesquisar o devir dessas práticas devocionais em Salvador, em Agosto de 2003 teve inicio um recorte do projeto "O Patrimônio Musical na Bahia",[2] apoiado pelo PIBIC-UFBA.[3]

Articulação da pesquisa

Aproveitaram-se metodologias de natureza musicológica histórica (com levantamentos documentais pertinentes), e etnomusicológica (com registro áudio-visual das devoções), procurando eventuais contatos sincrônicos no devir diacrônico. Assim, fez-se o levantamento das festas religiosas católicas na Bahia, com a triagem daquelas que integram o alvo deste trabalho.

Anualmente em Salvador, segundo a Bahiatursa[4], acontecem doze novenas (incluindo a "semana"[5] de N. Sra. da Guia), nove tríduos, e uma trezena. Essas 22 referências parecem poucas quando comparadas com as mais de 50 informadas pela Arquidiocese de São Salvador, devido a que várias das datas são celebradas em mais de uma paróquia. Finalmente, foram registradas dezesseis (8 tríduos, 7 novenas e 1 trezena grifadas na Tabela 1), complementadas com entrevistas aos protagonistas.

---

[1] "A nine days' private or public devotion in the Catholic Church to obtain special graces. […] The novena is permitted and even recommended by ecclesiastical authority, but still has no proper and fully set place in the liturgy of the Church. It has, however, more and more been prized and utilized by the faithful."

[2] Projeto Institucional de Pesquisa do PPGMUS-UFBA financiado pela CAPES na modalidade PRODOC.

[3] O projeto inicial "A Música das Novenas em Salvador" se encontra hoje na sua segunda etapa, estendendo a investigação ao Recôncavo Baiano.

[4] Órgão oficial de divulgação turística do Estado da Bahia.

[5] Embora a partitura utilizada durante a celebração indica o termo "novena" (e velhos participantes da comunidade indicaram que assim era no passado), o termo "semana" é o que figura na programação disponibilizada pela Devoção do Senhor Bom Jesus do Bomfim, pois a Festa de N. Sra. da Guia é atualmente precedida por apenas seis dias de exercícios devocionais.

Períodos mutáveis

Segundo o artigo "*Novena para o Snr. Bom Jezuz dos Navegantes": mais uma obra de Barbosa de Araújo* (BLANCO, 2002), nem sempre os tríduos foram tríduos ou as novenas, novenas, podendo mudar por motivos econômicos. Silva Campos relata que a imagem do Bom Jesus dos Navegantes saía "depois do tríduo, ou da novena, conforme as possibilidades financeiras da Devoção" (CAMPOS, 1941, p. 130). Mas de acordo com a Devoção responsável, "nos últimos 50 anos não se realizaram Novenas, tendo optado pelo Tríduo". (BLANCO, 2002). Outras confrarias poderiam assim reduzir em 66% o ônus de uma novena.

Em trabalho apresentado no V ECSIM forneceram-se dados que confirmam o caráter local dessas escolhas (Cf. BLANCO, 2004). A Tabela 2 inclui as mudanças detectadas nas devoções soteropolitanas.

Segundo o *Almanach Civil, Político, e Commercial da Cidade da Bahia para o anno de 1845*, em 1º de junho "começão os dias de s. Antonio em sua Freguezia" (ALMANACH, 1844, p. 26), e em 7 de julho "começa a Novena de N. Senhora do Carmo no seu Conv.[ento] e no de s. Thereza" (ALMANACH, 1844, p. 29), dados coincidentes com os da Tabela 1.

Embora Barbosa informa que em 1862 o Arcebispo Manoel Joaquim da Silveira "concede verbalmente a graça de fazer-se a festa de Nossa Senhora, desde que suas novenas sejam até o dia da festa, com o S.S. Sacramento exposto" (BARBOSA, 1970, p. 92), permitindo suspeitar das novenas acontecendo depois da festa, o *Almanach...* informa que em 29 de novembro "começa a Novena de N. Senhora da Conceição." (ALMANACH, 1844, p. 42).

Tabela 1 – Calendário de Tríduos, Novenas e Trezenas

Mês	Data	Local	Evento	Categoria	Tipo
Ago	05-14	Igreja de N.Sra da Assunção	N. Sra. da Assunção	Novena	DM
	06-15	Igreja de N.Sra da Glória – Saúde	N. Sra. da Saúde e Glória	Novena	DF
	08;14-15	Igreja de S.Domingos	São Domingos	Tríduo	DM
	28-30	Igreja de S.Raimundo	São Raimundo	Tríduo	DF
Set	05-07	Igreja matriz de N.Sra de Brotas	N. Sra. de Brotas	Tríduo	DF
	28-30	Igreja de S.Teresinha	Santa Terezinha	Tríduo	DF
Out	03-12	Igreja de N.Sra da Conceição Aparecida	Nossa Senhora Aparecida	Novena	DF
Nov	29-30	Igreja de N.Sra da Conceição da Praia	N. Sra. da Conceição da Praia	Novena	DF
Dez	01-07				
	10-13	Igreja de N.Sra do Pilar	Santa Luzia	Tríduo	DF
	21-25	Igreja Matriz Deus Menino	Deus Menino	Tríduo	DF
	28-31	Igreja de N.Sra da Boa Viagem	N. S. Bom Jesus dos Navegantes	Tríduo	DF
Jan	08-17	Igreja Basílica do Bonfim	N. S. Bom Jesus do Bonfim	Novena	DM
	19-24	Igreja Basílica do Bonfim	N. Sra. da Guia	Semana	DM
	22-24	Igreja de S.Lázaro da Federação[6]	São Lázaro	Tríduo	DM

[6] A Congregação dos Redentoristas, que toma conta desse templo e da organização desse tríduo, divulga na sua página *web* <http://www.ressurreicaodosenhor.com.br/> uma série numerosa de eventos, todos precedidos de

	29-31	Igreja Basílica do Bonfim	São Gonzalo do Amarante	Tríduo	DM
Mar	10-19	Capela de S.José de Amaralina	São José	Novena	DF
Mai	11-22	Igreja de S.Rita	Santa Rita	Novena	DM
	26-30	Igreja de N.Sra da Saúde e Glória	Sagrado Coração de Jesus	Novena	DM
Jun	01-04				
	01-12	Igreja de S.Antonio além do Carmo	Santo Antonio	Trezena	DF
Jul	07-16	Convento do Carmo	Nossa Senhora do Carmo	Novena	DF
	17-26	Igreja de Santana	Santa Ana	Novena	DF

DF - Data Fixa; DM - Data Móvel.

Tabela 2 – Mudanças no número de dias de Novenas e Tríduos

Evento	No Séc. XIX...	Em 2003 e 2004...
N.Sra Aparecida	Não acontecia	Novena
N.Sra da Conceição da Praia	Tríduo[7]	Novena
N.S. Bom Jesus dos Navegantes	Novena[8]	Tríduo
N.Sra da Guia	Novena	Semana[9]

Estruturas concomitantes

Detectaram-se planos estruturais inter-relacionados que, partindo das estruturas devocionais, chegam à estrutura do texto e à prática musical.

a) Estruturas devocionais (Para-liturgia vs. Liturgia)

Consideradas *unidades cerimoniais* (CASTAGNA, 2000, p. 35), detectaram-se tipos de estruturas devocionais, envolvendo aspectos para-litúrgicos e litúrgicos, definindo – numa ampliação dos conceitos de Castagna – *unidades devocionais* de natureza mista, seqüencial ou exclusiva de partes para-litúrgicas e/ou litúrgicas. Tal distinção condicionará o grau de incidência das prescrições eclesiásticas relativas à prática musical e dos Modelos Pré-Composicionais dogmáticos (MPCd) ou pragmáticos (MPCp) reconhecíveis (BLANCO, 2003a, p. 167).

Segundo Röwer, liturgia é:

> o conjunto das formas externas do culto divino, oferecido pelo sacerdote em beneficio do povo cristão e em união com ele. Em sentido amplo, portanto, a palavra Liturgia se refere a tudo o que pertence ao culto: Missa, Ofício, Sacramentos, tempo, lugar, objectos do culto, etc. Em sentido estrito e

tríduos (entre eles o de São Roque), superpondo-se aos outros eventos da Tabela 1. Em função dessa superposição, foram escolhidos os eventos realizados nos locais com maior história e tradição em Salvador.

[7] A bolsista de Iniciação Científica Bárbara Brazil Nunes conseguiu identificar tal mudança, em trabalho apresentado neste mesmo II Encontro da ABET. Cf. Bárbara Brasil Nunes e Pablo Sotuyo Blanco, A Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia: Estudo contextualizado da prática musical-religiosa, *Anais do II Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia* (Salvador, 2004, no prelo).

[8] Segundo consta nos manuscritos da partitura localizados na Biblioteca Pública do Estado da Bahia e no Acervo Eduardo Vieira de Melo, na cidade de Maragogipe.

[9] Ver nota de rodapé 4.

> primário significa somente o Santo Sacrifico da Missa". (RÖWER, 1928, 133).

Mas para a Conferencia Episcopal do Chile, para-liturgia é uma celebração não litúrgica, porém estruturada de maneira semelhante à liturgia, normalmente centrada na Palavra, também denominada como Celebração da Palavra (GLOSÁRIO, 2002).

Mas tal definição não é comumente aceita no mundo católico. A Comissão Litúrgica da Arquidocese de Brisbane (Austrália) afirma:

> as celebrações que caem dentro desta definição [de liturgia] são: todos os sacramentos, funerais, Liturgia da Palavra (com ou sem comunhão), Liturgia das Horas (comumente celebrada como oração matutina ou vespertina) e as bênçãos. Falando nisso, não há nada que seja uma "para-liturgia" até onde eu sei, de qualquer forma. Algo é liturgia ou não é. Penso que o termo para-liturgia foi utilizado no passado para se referir à liturgia que acontecia quando não se tinha a Missa. Mas como indica a lista acima, a liturgia inclui muito mais do que apenas a eucaristia.[10] (BRISBANE, 2004).

Infelizmente não localizamos definição deste termo pela CNBB.[11] Em Salvador, uma definição dos limites entre para-liturgia e liturgia é a do Mons. Andrade, quem, exemplificando, disse:

> a novena do Bomfim, por exemplo, ela é para-liturgia até o momento da benção do Santíssimo [Sacramento]. Daí em diante é liturgia. Isso você aplica às novenas, aos tríduos, trezenas... [...] Se ela terminar com a benção do Santíssimo Sacramento ela terá sempre uma parte litúrgica [...]. O que você não pode fazer é [...] um casamento entre Missa e a para-liturgia. [...] é expressamente proibido, se você celebra a Missa você não pode dar imediatamente a benção.[12]

Contrariamente, o Pe. Muniz manifestou:

> Durante muito tempo se celebrou um rito próprio para a novena. Creio que a modificação venha a partir do [Concílio] Vaticano II, quando se tentou dar uma centralidade maior na pessoa de Jesus. [...] Antigamente as novenas

[10] "Celebrations that fall under this definition are: all the sacraments, funerals, Liturgy of the Word (with or without communion), Liturgy of the Hours (usually celebrated as morning or evening prayer), and benediction. By the way, there is no such thing as a 'paralitugy', as far as I know, anyway. Something is either liturgy or it is not. I think the term paraliturgy was used in the past to refer to the liturgy you were having when you weren't having Mass. But as the list above indicates, liturgy encompasses far more than only the eucharist."

[11] Embora a definição do termo liturgia possa ter sofrido modificações decorrentes da própria história eclesiástica, o seu histórico pode ser traçado e as tais mudanças e adequações aos diversos momentos e concepções dominantes na Igreja Católica reconhecidos. Por sua vez o termo para-liturgia ainda sofre pelo vazio oficial de definições sejam atuais ou históricas. Uma discussão mais aprofundada em busca de uma definição musicológica operacionalmente válida se impõe para o futuro próximo.

[12] Mons. Walter Jorge Pinto de Andrade (Reitor da Basílica e Capelão da Devoção do Senhor do Bomfim, Salvador Bahia), em entrevista concedida ao autor em 21 de Janeiro de 2004 no consistório da citada Basílica.

> terminavam também com a benção do Santíssimo, para marcar que tudo acontecia por causa de Jesus. Porém aquela benção do Santíssimo no final entrava quase que como um apêndice, [...] quando tudo estava quase resolvido. Hoje, até as novenas que celebram desse mesmo modo antigo, [...] colocam com um pouco mais de antecedência, fazem um pouco mais de oração para marcar essa centralidade. E em muitos lugares se celebra a Eucaristia porque justamente aí toda a celebração é voltada para a pessoa de Jesus. E aí se fazem as adaptações. Se coloca o Hino ao padroeiro, se coloca a Ladainha daquele Santo e se faz alguma outra referência, algum tipo de devoção ao Santo.[13]

Esclarecendo, Frei Magalhães explicou que as práticas devocionais "podem ter a distribuição da comunhão sem infringir, por isso, nenhum cânone estabelecido".[14]

Considerando tais opiniões na prática registrada, observaram-se quatro vertentes de estrutura devocional: a) para-liturgia com liturgia no final (descrita pelo Mons. Andrade) **PL-L**; b) liturgia misturada com para-liturgia (descrita pelo Pe. Muniz) **LPL**; c) liturgia exclusiva (celebrações eucarísticas sem adaptações) **L**; d) para-liturgia exclusiva (sem benção do SS Sacramento nem Eucaristia) **PL.** A Tabela 3 apresenta a distribuição percentual dessas estruturas em Salvador.

Tabela 3 – Distribuição percentual das estruturas devocionais observadas

Evento	Categoria	Tipo	%
São Domingos	Tríduo	L	6,25
São Raimundo	Tríduo	PL	6,25
Santa Terezinha	Tríduo	LPL	43,75
Santa Luzia	Tríduo	LPL	
Deus Menino	Tríduo	LPL	
São Lázaro	Tríduo	LPL	
N.Sra Aparecida	Novena	LPL	
São José	Novena	LPL	
Santa Rita	Novena	LPL	
N.S. Bom Jesus dos Navegantes	Tríduo	PL-L	43,75
São Gonzalo do Amarante	Tríduo	PL-L	
N.Sra. da Guia	Semana	PL-L	
N.Sra. da Conceição da Praia	Novena	PL-L	
N.S. do Bonfim	Novena	PL-L	
Santo Antonio	Trezena	PL-L	
N.Sra do Carmo	Novena	PL-L	

Esses dados confirmam que a prática soteropolitana equilibra tradições pré e pós Concilio Vaticano II.

[13] Pe. Lázaro Silva Muniz (pároco da Igreja de São José de Amaralina, Salvador, Bahia) em entrevista concedida ao autor em 13 de Março de 2004 na sacristia daquele templo.

[14] Fr. Ronaldo Marques Magalhães (Ordem dos Pregadores Dominicanos e pároco de Santo Antônio além do Carmo, Salvador, Bahia) em entrevista concedida ao autor em 10 de Junho de 2004 na sacristia desse templo.

b) Estruturas relativas ao texto

Na monografia "Para além das barras duplas: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX", Guerra Cotta mostra que a estrutura básica destas unidades cerimoniais no repertório mineiro vai além da proposta por Neves em 1997, quem não a definiu completamente[15] (COTTA, 2001, passim). Por sua vez o *Novenario de Marianna*[16] fornece um panorama das estruturas textuais utilizadas em 1888 nas dioceses de Mariana e de São Paulo. Iniciando pelas "Orações, Antífonas, versículos, etc., para o principio de cada novena", inclui a seqüência:

> Aperi, Domine...
> V. Deus in adjutorium...
> R. Domine ad adjuvandum...
> Gloria Patri...
> Sicut erat...
> ANTIPHONA. Veni, Sancte Spiritus...
> V. Emitte Spiritum tuum...
> R. Et renovabis...
> OREMUS. Deus, qui corda fidelium... (NOVENARIO, 1888, p. 5).

Incluindo 46 novenas particulares, duas gerais, um setenário e uma trezena, reconhecem-se partes de texto comum e seqüências variadas, sugerindo a categorização dos elementos constitutivos em fixos, móveis, variáveis e/ou opcionais, apresentando certas tendências estruturais (Tabelas 4a, b, c, d). A Tabela 4a (74% do total) apresenta uma estrutura homogênea. A variação está ligada ao tipo de Ladainha utilizada e/ou à inclusão (ou não) da Oração ao Santo. As outras treze novenas (26% restante), foram agrupadas em três Tabelas (4b, 4c e 4d), variando a seqüência dos textos.

Em geral as devoções do *Novenario* apresentam duas partes. Todas iniciam com uma seqüência de Preparação (podendo incluir fórmulas de auto-purificação, invocação e/ou louvor), completando-se com uma alternância de seqüências de Louvor e pedidos de Intercessão. Essa segunda parte apresenta três tendências estruturais. Na tendência da Tabela 4a, Louvor e Intercessão alternam duas vezes, enquanto que nas restantes alternam mais vezes, acrescentando oferendas, agradecimentos, orações e benção final.

Sem publicação semelhante na Bahia, tentar-se-á estabelecer paralelos entre este *Novenario* e as devoções em Salvador.

---

[15] "A estrutura básica da novena constitui-se de: *Veni Sancte Spiritus*, *Domine ad adjuvandum*, *Ave Maria* e *Gloria Patri* (a primeira parte destas orações são cantadas por coro-orquestra e a resposta é feita por todo o povo), *Antífona* (na hora da incensação da imagem e do altar), *Ladainha*, *Jaculatória* e *Hino*." (NEVES, 1997, p. 94).

[16] Agradece-se ao Prof. Ms. André Guerra Cotta por ter facilitado o acesso a dita publicação.

Tabela 4a – 37 das 50 práticas devocionais do *Novenário de Marianna* (1888)[17]

Ordem	Estrutura		Práticas Devocionais (por ordem de inclusão)[18]																																				
	Tipo	Seção/Texto	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37
Preparação	Pf–Tf	Aperi, Domine,...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		V. Deus in adjutorium...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		R. Domine ad adjuvandum...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		Gloria Patri,...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		Veni, Ste. Spiritus,...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		V. Emitte...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		R. Et renovabis...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		OREMUS. Deus, qui...	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
	Pf–Tv	Oração Preparatória	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
1º Louvor	Pf–Tf	Pai nosso [3x]	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		Ave Maria	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
		Gloria Patri	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=	=
1ª Intercessão	Pf–Tv	1ª Jaculatoria	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
		Meditação [p. c/dia]	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§	§
2º Louvor	Po-Tf	Ave Maria [7x]												o																									
	Pf-Tv	Ladainha de...	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o	o
	Po–Tf	Oração de N. Sra.	o	o	o		o			o	o	o	o		o		o			o	o		o	o		o		o	o	o		o	o		o	o		o		o
		Oração do(a)...	o	o	o		o	o	o			o			o					o																			
		Responso do Santo				o																																	
2ª Intercessão	Po–Tv	OREMUS/OREMOS	+			+																																	
	Pf–Tv	1ª Jaculatória	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
		2ª Jaculatória	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
		3ª Jaculatória	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

[17] Siglas e símbolos: Pf – Parte fixa; Po – Parte opcional; Pm – Parte móvel; Tf – Texto fixo; Tv – Texto variável.
= Parte e Texto comum para todas as novenas todos os dias;
+ Parte comum para todas as novenas com texto único para cada novena todos os dias;
§ Parte comum para todas as novenas com texto variável de novena a novena e a cada dia;
o Parte eventualmente comum a mais de uma novena com texto próprio comum a todos os dias da novena em questão.

[18] 01 – Novena de Sto Amaro; 02 – dos Santos Anjos da guarda; 03 – da Gloriosa Santa Anna; 04 – Trezena de Sto. Antonio de Lisboa; 05 – Novena de Santa Apolônia; 06 – de Sta. Bárbara; 07 – do Senhor Bom Jesus de Matosinhos e da Santa Cruz; 08 – de S. Caetano; 09 – de Nossa Senhora do Carmo; 10 – de Santa Catharina; 11 – da Imaculada Conceição; 12 – Setenário de Nossa Senhora das Dores; 13 – Novena de S. Domingos; 14 – do Divino Espírito Santo; 15 – de Sto. Elias; 16 – de Sta. Filomena; 17 – de S. Francisco de Paula; 18 – S. Francisco de Salles; 19 – S. Francisco de Assis; 20 – do Menino Deus; 21 – de S. Januário; 22 – de S. João Batista; 23 – S. João Evangelista; 24 – de S. João Nepomuceno; 25 – de S. Joaquim; 26 – de São José; 27 – de Sta. Isabel; 28 – de Sta. Maria Madalena; 29 – de Sta. Rita de Cássia; 30 – de S. Pedro e S. Paulo; 31 – de Sta. Luzia; 32 – de N. Sra. das Mercês; 33 – de S. Roque; 34 – de S. Sebastião; 35 – de Sta. Quitéria; 36 – de N. Sra. do Rosário; 37 – de S. Luiz Gonzaga.

Tabela 4b – 8 novenas das 50 incluídas no *Novenário...* (1888)[19]

Ordem	Estrutura			Novenas (por ordem de inclusão)[20]							
	Tipo	Seção/Texto		40	41	42	43	44	45	46	47
Preparação	Pf–Tf	Aperi, Domine,...		=	=	=	=	=	=	=	=
		V. Deus in adjutorium...		=	=	=	=	=	=	=	=
		R. Domine ad adjuvandum...		=	=	=	=	=	=	=	=
		Gloria Patri,...		=	=	=	=	=	=	=	=
		ANTIPHONA. Veni,...		=	=	=	=	=	=	=	=
		V. Emitte...		=	=	=	=	=	=	=	=
		R. Et renovabis...		=	=	=	=	=	=	=	=
		OREMUS. Deus, qui...		=	=	=	=	=	=	=	=
	Pf–Tf	Vinde, ó Espírito Santo,...		=	=	=	=	=	=	=	=
		V. Mandae o vosso Espírito,...		=	=	=	=	=	=	=	=
		R. E renovareis...		=	=	=	=	=	=	=	=
	Po–Tf	OREMOS.		=	=						
	Pf–Tv	Oração Preparatória		+	+	+	+	+	+	+	+
1º Louvor	Po–Tv	Cântico em Louvor do...								+	
		ANTIPHONA.		+							
1ª Intercessão	Pf–Tv	Jaculatórias	9x	+	+	+	+	+	+		+
		Ave Maria		=	=	=	=	=	=		=
		(Refrão)		+	+	+	+	+	+		+
Oferenda	Pf–Tv	Oferecimento		+	+	+	+	+	+		+
2º Louvor	Po–Tv	Hino						+			
2ª Intercessão	Po–Tv	Oração			+	+		+		+	+
		Orações Jaculatorias							+		
		Oração e Jaculatórias						+			
3º Louvor	Pm–Tf	Ladainha de N. Sra.		o	o		o	o	o	o	o
Agradecimento e Oração	Po–Tv	Versículo e Resposta		+	+	+		+			
		OREMUS/OREMOS		+	+	+		+			
3º Louvor	Pm–Tf	Ladainha de N. Sra.				O					

Tabela 4c – 2 novenas das 50 incluídas no *Novenário...* (1888)[21]

Ordem	Estrutura			Novenas (por ordem de inclusão)[22]	
	Tipo	Seção/Texto		38	50
Preparação	Pf–Tf	V. Deus vinde...		=	=
		R. Senhor, apressae-vos...		=	=
		V. Gloria ao Padre...		=	=
		R. Assim como era...		=	=
	Pf–Tv	Oração Preparatória		+	+
1ª Intercessão (com Agradecimento)	Pf–Tv	Jaculatórias	9x	+	+
	Po–Tf	Padre-Nosso			=
		Ave Maria			=
		Gloria-Patri		=	
	Pf–Tv	(Refrão)		+	+
Oferenda	Po–Tv	Offerecimento		+	
1º Louvor	Pf–Tv	Ladainha de...		o	o
		Oração de...		o	o
	Po-Tv	Padre-Nosso – Ave Maria – Gloria-Patri [5x]			=

[19] Para as indicações de Tipo de Estrutura e outras características, vide Tabela 2a.

[20] 40 – Novena da Purificação de Maria Santíssima; 41 – da Anunciação de N. Sra.; 42 – de N. Sra. dos Prazeres; 43 – da Pureza de N. Sra.; 44 – da Assunção de N. Sra.; 45 – do Puríssimo Coração de Maria Santíssima; 46 – do Santíssimo Coração de Maria; 47 – Geral para todas as festas e invocações de Maria Santíssima.

[21] Para as indicações de Tipo de Estrutura e outras características, vide Tabela 2a.

[22] 38 – Novena para o Adorável Mistério da Ascensão do Senhor; 50 – da Sagrada Paixão e morte de Nosso Senhor Jesus Cristo.

Tabela 4d – 3 novenas das 50 incluídas no *Novenário...* (1888)[23]

Ordem	Estrutura			Novenas (por ordem de inclusão)[24]		
	Tipo	Seção / Texto		39	48	49
Preparação	Pf–Tf	Aperi, Domine,...		=	=	=
		V. Deus in adjutorium...		=	=	=
		R. Domine ad adjuvandum...		=	=	=
		Gloria Patri,...		=	=	=
		Veni,...		=	=	=
		V. Emitte...		=	=	=
		R. Et renovabis...		=	=	=
		OREMUS. Deus, qui...		=	=	=
	Pf–Tf	V. Deus vinde...		=	=	=
		R. Senhor, apressae-vos...		=	=	=
		V. Gloria ao Padre...		=	=	=
		R. Assim como era...		=	=	=
	Pf–Tv	Oração Preparatória		+	+	+
1ª Intercessão	Pf–Tv	Jaculatórias	9x	+	+	+
	Pf–Tf	Padre-Nosso		=	=	=
		Ave Maria		=	=	=
	Po–Tv	Gloria-Patri		=		
		(Refrão)		+	+	
Oferenda	Pf–Tv	Oferecimento		+	+	+
Louvor	Po–Tv	Salmo			=	
2ª Intercessão	Po–Tv	Orações Jaculatorias		+		
Louvor	Pf–Tf	Ladainha de...		o	o	o
Agradecimento e Oração	Po-Tv	Versículo e Resposta		+	+	
		OREMUS/OREMOS		+	+	
Final	Po-Tv	Benção		§		
		Adoração à Trindade [3x]				+

No XIV Congresso da ANPPOM informou-se da existência de partituras de novenas com estruturas semelhantes pelo texto ou função das seções (Cf. BLANCO, 2003b). Comparando a "Novena do Senhor do Bomfim" e a "Novena de Nossa Senhora d'Ajuda" (ambas de João Manuel Dantas), com a "Novena para o Senhor Bom Jesus dos Navegantes" de Damião Barbosa de Araújo, percebem-se diferenças significativas (Tabela 5). Nestas três novenas, nota-se que a ordem de tempos rituais é ainda mais simplificado que na tendência majoritária do *Novenário*.

Tais estruturas, segundo a tradição, eram repetidas cada dia, podendo ou não ser antecipadas e encerradas por algum hino relativo à devoção. Mas, semelhantemente ao *Novenario*, as novenas baianas apresentam elementos variáveis ou opcionais, segundo o caso. Entre os mais destacáveis está o Ave Maria que antecede o Pregador. Caso utilize-se uma unidade devocional do tipo PL-L definido, com certeza mudarão as músicas da parte litúrgica. Da mesma forma, tem-se observado a existência de um repertório circulante de Ave Marias, Tantum Ergos e músicas instrumentais para executar nos momentos referidos, procurando não repetir a mesma música. O mesmo acontece nas do tipo LPL, pois os responsáveis mantém

[23] Para as indicações de Tipo de Estrutura e outras características, vide Tabela 2a.
[24] 39 – Novena do Santíssimo Coração de Jesus; 48 – de Todos os Santos; 49 – Geral para qualquer Santo.

um alto grau de variedade musical, mesmo aproveitando-se do repertório pastoral pós-conciliar disponível.

Tabela 5 – Estruturas de três novenas comparadas

Ordem	**Seções Novena Bomfim (atual)**	**Seções Novena d'Ajuda (histórica)**	**Seções Novena Navegantes (histórica)**	**Seções Novena Conceição da Praia (atual)**
[Entrada]	[Hino Oficial]			[Cântico do Brasil...]
Preparação	[Deus in adjutorium]			[Deus in adjutorium]
	[Domine ad adjuvandum]			Domine ad adjuvandum
	Regem Confessorem	Festivitatem	Christum	
	Veni S. Spiritus	Veni S. Spiritus	Veni S. Spiritus	Veni S. Spiritus
	Padre Nosso	-	Padre Nosso	
	Ave Maria	Ave Maria	Ave Maria	Ave Maria
	Gloria Patri	Gloria Patri	Gloria Patri	Gloria Patri
1ª Intercessão	[Jaculatória]	-	Jaculatória	Jaculatória
Louvor [Ladainha]	Ladainha - Kyrie	Kyrie	Ladainha – Kyrie	Ladainha – Kyrie
	Pater de coelis	Pater de coelis	Pater de coelis	Pater de coelis
	-	Fili Redemptor		
	Spiritus Sancte Deus	Spiritus Sancte Deus	Spiritus Sancte Deus	
	-	- Cantochão		
	Sancta Maria	Sancta Maria	Sancta Maria	Sancta Maria
	-	- Cantochão		
	1º Ramo	1º Ramo	1º Vº – Sancta Virgo	1º Vº – Sancta Virgo
	-	- Cantochão		
	2º Ramo	2º Ramo	2º Vº – Vas Insigne	2º Vº – Vas Insigne
	-	- Cantochão		
	3º Ramo	3º Ramo	3º Vº – Consolatrix	3º Vº – Consolatrix
	-	- Cantochão		
	4º Ramo	4º Ramo		
	-	- Cantochão		
	Consolatrix	Consolatrix		
	-	- Cantochão		
	Regina	Regina		Regina
	1º Agnus Dei	1º Agnus Dei	1º Agnus Dei	Agnus Dei
	2º Agnus Dei	2º Agnus Dei	2º Agnus Dei	
Agradecimento	Christus factus	Sub tuum praesidium	Sub tuum praesidium	
2ª Intercessão	1ª Jaculatória	1ª Jaculatória	1ª Jaculatória	
	2ª Jaculatória	2ª Jaculatória	2ª Jaculatória	
	3ª Jaculatória	3ª Jaculatória	3ª Jaculatória	
[Final]	---------- [EXPOSIÇÃO E BENÇÃO DO SS SACRAMENTO] [Hino popular do Bonfim]			[EXPOSIÇÃO E BENÇÃO DO SS SACRAMENTO] Hino em louvor à NSCP

Observando as minorias...

A Tabela 6 inclui as estruturas dos casos com uso exclusivo de liturgia (**L**) ou para-liturgia (**PL**).

Tabela 6 – Estruturas dos Tríduos de São Domingos e São Raimundo

Tríduo de São Domingos (tipo L)
Hino a São Domingos [com música]
MISSA [com músicas para as seções do ordinário]
Hino a São Domingos [com música]

Tríduo de São Raimundo (tipo PL)
Em nome do Pai [com música]
Vem Espírito Santo [com música]
Ave Maria [rezado]
Raimundo glorioso [com música]
Ave Maria [rezado]
Raimundo glorioso [com música]
Ave Maria [rezado]
Raimundo glorioso [com música]
História de São Raimundo... [falado]
Eu sou como a estrela... [com música] [só no último dia]
São Raimundo rogai por nós [jaculatórias, etc.] [com música]

Enquanto a Venerável Ordem 3ª de São Domingos optou fazer do Hino a São Domingos uma moldura de inicio e fim de cada dia (sem interferir na estrutura litúrgica da missa), a Congregação de N.Sra dos Humildes[25], articulou a devoção independente da Missa e sem Exposição do SS. Sacramento, incluindo seções de apelo tradicional.

Conclusões preliminares

Cruzando os dados recolhidos, pode-se concluir que:

a) A prática devocional realizada nas paróquias soteropolitanas, se concentra majoritariamente nas modalidades de Tríduos e Novenas mantendo a tendência histórica;[26]

b) Dita prática se distribui eqüitativamente entre costumes e estruturas pré e pós-conciliares, cada uma ligada a tradições mais ou menos antigas na história da Bahia;

c) As estruturas incluem partes ou seções relativamente comuns à maioria das manifestações pesquisadas, cuja ordem funcional permite vislumbrar a eventual definição de tendências nos usos e costumes de outros aspectos relacionados;

---

[25] Congregação vinda a Salvador em 1933 desde Santo Amaro (BA) para ocupar o Convento e tomar conta da Igreja de São Raimundo (originariamente pertencente à ordem mercedária como o era o santo), segundo informou a irmã Iolanda em entrevista gentilmente concedida ao autor e à sua bolsista em Agosto de 2003.

[26] Estes valores estão sendo atualmente questionados devido à estratégia pastoral Redentorista recentemente detectada. Um visita realizada em 16 de março de 2003 ao sitio virtual da Igreja de São Lazaro <http://www.ressureicaodosenhor.com.br> a cargo dos Redentoristas, mostra a grande preferência da modalidade Tríduo do tipo LPL (de natureza eucarística) nas atividades que essa paróquia desenvolve. No entanto, o pároco não concedeu entrevistas ao nosso projeto de pesquisa até agora.

d) mostrou-se a variação e a permanência estrutural, textual e musical dessas práticas em Salvador, ao tempo que, as comparações com outras dioceses abrem novas fronteiras.

Referências bibliográficas

ALMANACH Civil*, Político, e Commercial da Cidade da Bahia para o anno de 1845.* Bahia: M. Antonio da Silva Serva, 1844. Edição Fac-similar. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1998.

BAHIATURSA. Festas Populares. *Agenda da alegria*. Outubro de 2002. Disponível em: <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/>. Acessado em: 07 de Maio de 2003.

BARBOSA, Mons. Manoel Aquino. *Efemérides da Freguesia de Nª Senhora da Conceição da Praia.* Col. Conceição da Praia v. I. Salvador: Editora Beneditina, 1970.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Ver SOTUYO BLANCO, Pablo.

BRISBANE, Archdiocese of. What is Liturgy? *The Liturgical Commission*: Liturgy Lines. 18 de Julho de 2004. Disponível em: <http://www.litcom.net.au/liturgy_lines/ displayarticle.php?llid=321>. Acessado em 20 de setembro de 2004.

CAMPOS, João da Silva. *Procissões Tradicionais da Bahia.* Publicações do Museu da Bahia. Nº1. Salvador: Secretaria de Educação e Saúde, 1941.

CASTAGNA, Paulo Augusto. "O *estilo antigo* na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX". Tese de doutorado, 3 vols., Universidade de São Paulo, 2000.

COTTA, André Guerra. "Para além das barras duplas: uma reflexão preliminar sobre as práticas musicais nas novenas dos séculos XVIII e XIX". Monografia de Especialização em Musicologia. Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2001.

GLOSARIO de términos religiosos y eclesiásticos. Documento para periodistas, s.v. Paraliturgia. *CECH - Conferencia Episcopal de Chile.* Oficina de Comunicaciones y Prensa, Jul. 2002. Disponível em: <http://www.iglesia.cl/iglesiachile/prensa /glosario.htm>. Acessado em 10 de Setembro de 2004.

HILGERS, Joseph. "Novena" In *The Catholic Encyclopedia, Volume XI.* New York: Robert Appleton Company, 1911. Online Edition 2003 by Kevin Knight. Transcribed by Herman F. Holbrook. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/ 11141b.htm>. Acessado em: 30 de Setembro de 2003.

NEVES, José Maria. *Catálogo de Obras. Música Sacra Mineira.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

NOVENARIO *de Marianna ou Collecção das novenas mais usadas nas Dioceses de Marianna e S. Paulo.* Nova Edição cuidadosamente revista e augmentada. S. Paulo: Teixeira e Irmão, 1888.

RÖWER, Basílio. *Dicionário litúrgico para o uso do Revmo. Clero e dos fieis.* Petrópolis: Vozes, 1928.

SOTUYO BLANCO, Pablo. "Novena para o Snr. Bom Jezuz dos Navegantes": mais uma obra de Barbosa de Araújo, *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.7, 2002. Disponível em:

<http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMv7/Blanco/blanco.html>. Acessado em: 30 de Setembro de 2003.

——— . "Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil" Tese de doutorado. 2 vols. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2003a.

——— . "Questionando a Tradição do N. S. do Bonfim". In *Anais XIV Congresso da ANPPOM.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003b [CD-Rom].

——— . "Tríduos e Novenas na Bahia: aspectos estruturais comparados". In Anais do V Encuentro Científico Simpósio Internacional de Musicologia. Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, 28-29 de Abril de 2004 [no prelo].

TRÍDUOS E NOVENAS EM SALVADOR: RELAÇÕES DE PRESTÍGIO E PODER ATRAVÉS DA PRÁTICA DEVOCIONAL E MUSICAL

Pablo Sotuyo Blanco
psotuyo@ufba.br

Resumo: Discutem-se aqui aspectos musicais e devocionais que refletem as relações de poder e prestígio entre os protagonistas da prática comparada em tríduos e novenas católicas na cidade de Salvador. Observando a coexistência de práticas históricas e tradicionais com aquelas surgidas depois do Concílio Vaticano II, e de certas relações históricas destas devoções com o contexto econômico e político baiano, a prática devocional nos tempos de preparação de festas do calendário católico, apresenta aspectos idiossincráticos que dependem das tradições do local onde se realizam e do momento histórico e sócio-religioso que as testemunham, entre os mais destacáveis. Carentes de estudos específicos, iniciamos em Agosto de 2003 um projeto de pesquisa focado no estudo da prática destas manifestações musicais e devocionais em Salvador, procurando identificar mudanças e identidades entre o repertório atualmente realizado e os anteriormente praticados (conhecidos através da documentação histórica disponível), nos seus diversos contextos históricos presentes e passados. Para atingir os objetivos definidos, foram levantadas informações relativas à história e historiografia dos protagonistas envolvidos (instituições, comunidade e indivíduos); descrições e crônicas das referidas práticas, a partir de diversas fontes (escritas e/ou orais); e os repertórios musicais (histórico e/ou contemporâneo) relativos às devoções em Salvador. Entre os resultados parciais apresentados neste trabalho, se contam: Relações hierárquicas, políticas e econômicas na organização da prática devocional como elementos de identidade histórica comunitária; Aspectos relativos à natureza e tipo de repertório e instrumental utilizado, entanto elementos propagandísticos das relações citadas acima.

Introdução

As relações de e com o poder (sejam da natureza que forem) das confrarias católicas de leigos são fatos inquestionáveis na história do mundo católico. Poder e prestígio são duas motivações importantes em estruturas sociais hierarquizadas (econômica, ideológica, etc.). Desde a instalação das confrarias de leigos na Bahia, uma das formas que elas desenvolveram para atingir os seus objetivos sócio-religiosos, além dos "direitos de entrada" exigidos aos membros[1], era contar com o apoio dos poderes eclesiástico e político, estabelecendo contatos

[1] Kátia Mattoso informa que "essas confrarias exigiam que seus membros pagassem direitos de entrada (jóias) e contribuições mensais variáveis, oferecendo a estes, em contrapartida, ao lado de objetivos espirituais, assistência durante a vida e na hora da morte. Pensões, encargo de despesas hospitalares e digna celebração dos funerais eram alguns benefícios previstos. Assim, além de considerações de ordem religiosa, pesava o espírito de ajuda mútua, muito importante numa cidade em que as fortunas se faziam e se desfaziam no espaço de uma geração. Ninguém estava livre do infortúnio. Integrar uma irmandade era prova de prudência e garantia de permanência no mesmo grupo social, em caso de empobrecimento. As contribuições podiam ser investimento a fundo perdido, mas sempre representavam também uma espécie de poupança diante desse futuro incerto." (MATTOSO, 1992, p.400).

regulares com ambos a fim de obter diversos benefícios adicionais aos já adquiridos historicamente.

Pesquisando o devir de tríduos e novenas em Salvador entre 2003 e 2004, no marco do projeto de pesquisa "O Patrimônio Musical na Bahia"[2], foram detectados aspectos relativos às relações de poder e prestigio entre os organizadores das diversas devoções registradas em Salvador entre si e com os poderes político e religioso.

Tríduos, Novenas, Confrarias e as festas religiosas

Todas as modalidades devocionais na prática católica aqui estudada (tríduos, novenas e trezenas) funcionam como tempos de preparação espiritual para o dia da festa em questão, que acontece um dia depois dessa preparação.[3] Sem a festa e tudo o que ela envolve (missa solene, procissão pelas ruas da cidade e/ou festa de largo de eventual apelo popular) ditos tempos de preparação carecem de sentido.

Na opinião de Kátia Mattoso, as festas religiosas e outras celebrações não litúrgicas na Bahia foram sempre expressões mais ligadas ao povo do que à instituição eclesiástica. No âmbito urbano a população dividia-se entre as numerosas confrarias, cujas diferenças baseavam-se em critérios de cor de pele, riqueza e prestigio social. "Mas as atribuições dos dirigentes dessas irmandades eram bem diferentes [...] na medida em que as preocupações materiais eram equivalentes às preocupações de ordem espiritual." (MATTOSO, 1992, p.397)

Dentre os dezesseis tríduos, novenas e trezena registrados no período 2003-2004, teve-se oportunidade de observar, em algumas das comunidades envolvidas, a presença de algum tipo de confraria organizadora e a sua história. (Tabela 1).

Tabela 1 – Organizadores de Novenas, Tríduos e Trezena em Salvador

Local	Evento	Categoria	Organizador
Igreja de São Domingos	São Domingos	Tríduo	Venerável Ordem 3ª
Convento do Carmo	Nossa Senhora do Carmo	Novena	Venerável Ordem 3ª
Igreja de N. Sra. da Conceição da Praia	N. Sra. da Conceição da Praia	Novena	Irmandade
Igreja de N. Sra do Pilar	Santa Luzia	Tríduo	Irmandade
Igreja de Sto. Antonio além do Carmo	Santo Antonio	Trezena	Irmandade
Igreja de N. Sra. da Boa Viagem	N. S. Bom Jesus dos Navegantes	Tríduo	Devoção
Igreja Basílica do Bonfim	N. S. Bom Jesus do Bonfim	Novena	Devoção
Igreja Basílica do Bonfim	N. Sra. da Guia	Semana	
Igreja Basílica do Bonfim	São Gonzalo do Amarante	Tríduo	
Igreja de São Raimundo	São Raimundo	Tríduo	Comunidade

[2] Projeto Institucional de Pesquisa do PPGMUS-UFBA financiado pela CAPES na modalidade PRODOC. O recorte realizado foi denominado "A Música das Novenas em Salvador" e se encontra hoje na sua segunda etapa, estendendo a investigação ao Recôncavo Baiano, apoiado pelo PIBIC-UFBA com bolsa de IC do CNPq.

[3] Não consideramos aqui as festas populares fora do calendário católico na Bahia, como as lavagens, etc.

Igreja de São Lázaro da Federação[4]	São Lázaro	Tríduo	Comunidade
Igreja de Santa Teresinha	Santa Terezinha	Tríduo	Comunidade
Igreja de N. Sra. da Conceição Aparecida	Nossa Senhora Aparecida	Novena	Comunidade
Igreja Matriz Deus Menino	Deus Menino	Tríduo	Comunidade
Capela de São José de Amaralina	São José	Novena	Comunidade
Igreja de S. Rita	Santa Rita	Novena	Comunidade

Cada um dos quatro tipos de organização observado apresenta características próprias, tendo-se detectado uma mudança histórica na categorização hierárquica entre elas.

Fora as devoções promovidas pela comunidade paroquial, onde os leigos que participam na organização carecem de vínculos diferentes da fé e do culto devocional entre eles, existem em Salvador três categorias de confrarias : Devoções, Irmandades e Veneráveis Ordens Terceiras, todas elas surgidas durante o século XIX. Segundo informa Mattoso, as confrarias religiosas eram (e ainda são) associações leigas, cujo funcionamento estava regulado por estatutos (o "compromisso") aprovados pelo rei e aceito pelos membros ao ingressar.

> O primeiro objetivo de uma irmandade era congregar certo número de fiéis em torno da devoção a um santo escolhido como padroeiro. [...] A partir da aceitação do compromisso, os membros da irmandade se comprometiam a venerar o santo padroeiro, manter seu culto e promover sua festa. (MATTOSO, 1992, p.397).

Das origens e ligações com os diversos estratos da organização eclesiástica se refletia o prestigio e hierarquia de cada uma delas. Pelo seu vinculo direto e orientação espiritual com as ordens religiosas regulares, as Veneráveis Ordens Terceiras estavam no topo da hierarquia até o século XIX, congregando as camadas mais altas da sociedade baiana.

> Na Bahia, [...] a Venerável Ordem Terceira da Penitência de São Francisco [1635] – teve como fundadores as pessoas mais importantes de Salvador e do Recôncavo e se instalou no convento dos franciscanos, sob o patrocínio de Santa Isabel, rainha de Portugal, [...]. Um ano depois, [...] instalou-se a Ordem Terceira dos Carmelitas, cujo objetivo era glorificar o nome de Deus, permitir que seus membros fossem enterrados vestindo o venerável hábito e garantir que recebessem o benefício de missas. Propunha-se, ainda, a organizar a celebração da festa do Carmo, das procissões e de outras manifestações religiosas. Reunindo homens e mulheres das camadas superiores da sociedade, a irmandade possuía tanto prestígio que, ao lado da igreja do Convento, construíram outra, do mesmo tamanho, só para ela. [...] Foi preciso esperar quase um século para a fundação, em 1723, de uma ordem terceira ligada aos dominicanos, que, no entanto, como corporação, só chegariam ao Brasil, muito depois, no final do século XIX. A origem desse

[4] A Congregação dos Redentoristas, que toma conta desse templo e da organização desse tríduo, divulga na sua página *web* <http://www.ressurreicaodosenhor.com.br/> uma série numerosa de eventos, todos precedidos de tríduos (entre eles o de São Roque), superpondo-se aos outros eventos da Tabela 1. Em função dessa superposição, foram escolhidos os eventos realizados nos locais com maior história e tradição em Salvador.

> fato paradoxal foi a passagem, por Salvador, em 1722, do dominicano Gabriel Baptista, que voltava das Índias. [...] Em 1723, veio para o Brasil o irmão Antonio do Sacramento, que instalou a ordem no convento dos beneditinos, tornando-se seu diretor. [...] Em 1732, a ordem celebrou a primeira missa em sua própria igreja, construída no coração da cidade. [...] Na verdade, a Ordem Terceira de São Domingos servia de trampolim aos portugueses recém-chegados, que não podiam ser imediatamente admitidos nas prestigiosas ordens dos carmelitas e dos franciscanos. (MATTOSO, 1992, pp. 398-399).

Em segundo lugar vinham as irmandades, cuja estrutura no Brasil apresentava "reminiscências das antigas corporações portuguesas de artes e ofícios". (MATTOSO, 1992, p.397). A diferença das Ordens Terceiras (que levavam em consideração a riqueza dos seus integrantes), para integrar as irmandades os critérios predominantes eram outros, como a cor da pele e da etnia de origem do candidato a irmão, "testemunhando a forte coesão de tipo corporativo que caracterizada a sociedade baiana" (MATTOSO, 1992, p. 402)

Finalmente, as Devoções eram apoiadas basicamente pelo baixo clero, entre os quais se contavam "os capelães de confrarias religiosas e os curas de certos santuários famosos, como os de Nosso Senhor do Bonfim e Nossa Senhora da Conceição, que não somente toleravam, mas até estimulavam, todo esse aspecto festivo dos atos religiosos". (MATTOSO, 1992, p. 405).

Entre a Igreja e o Estado, as confrarias...

De acordo com Mattoso, as confrarias religiosas, do ponto de vista da Igreja e do Estado até meados do século XIX garantiam a transmissão e o controle da fé católica, tomando conta de alguns aspectos assistenciais humanitários.

> no final, todos tinham a lucrar, inclusive o Estado, que se poupava parcialmente de duas obrigações: sustentar o culto e socorrer materialmente os necessitados. [...] Depois da família e junto com ela, depois do Estado e suas instituições, as irmandades e as ordens terceiras desempenharam importante papel na criação e preservação dos laços sociais que uniam os baianos do século XIX. [...] A organização de grupos – cujos critérios de vinculação eram baseados na riqueza e na estima, na cor da pele e no estatuto legal – servia de válvula de escape para atenuar antagonismos que poderiam surgir do contato de camadas econômica e juridicamente opostas. (MATTOSO, 1992, p. 400).

As confrarias complementavam assim o duplo controle social exercido pela Igreja e o Estado, pelo menos até 1870, quando começaram a perder parte da sua função social.

> no inicio do século XIX, mais de 85% da população adulta livre de Salvador pertenciam a, pelo menos, uma irmandade. Noventa anos mais tarde, esta

> porcentagem era de apenas 15%. Além disso, numerosas dessas irmandades acabaram por fundir-se, como, por exemplo, a do Santíssimo Sacramento e a de Nossa Senhora da Conceição, na paróquia da Conceição da Praia, em 1868. (MATTOSO, 1992, p. 402).

Mas essas relações hierárquicas entre ordens terceiras e irmandades, dependentes de fatores como ligações com o poder eclesiástico e a classe social dos seus membros, estavam fadadas a mudar por simples motivos históricos tais como a "Questão Religiosa" e as mudanças políticas e sociais advindas durante o século XX. Como resultado, hoje se observa uma outra ordem dessa hierarquia, aparecendo algumas Devoções (como a do Nosso Senhor do Bonfim, por exemplo) no topo da pirâmide, gozando dos benefícios que antigamente correspondiam a algumas ordens terceiras e irmandades, enquanto algumas irmandades (como a do SS. Sacramento e Nossa Senhora do Pilar) penam para não ver o próprio templo (tombado há tempo pelo IPHAN) desabar e virar cinzas. Dita mudança aconteceu como conseqüência de alguns processos concomitantes de relacionamento entre as confrarias e os poderes (eclesiástico e político) de diversas formas, à procura das melhores parcerias para atingir os objetivos estipulados nos seus compromissos históricos.

O poder eclesiástico baiano apresentou, desde o século XIX, uma série de posicionamentos em relação às festas religiosas de apelo popular e as comunidades envolvidas. Do franco apoio manifesto até a primeira metade do século XIX, na segunda metade desse século, passou a criticar duramente tais manifestações de religiosidade popular (devido fundamentalmente à romanização eclesiástica acontecida no Brasil) promovendo, em seu lugar, uma outra serie de celebrações religiosas tais como as dedicadas à Nossa Senhora durante o mês de maio, entre outras. Sem ter vingado os novos modelos de festas e devoções propostos até então[5], na primeira metade do século XX, a Igreja católica na Bahia, não pôde mais do que se manter cautelosa em relação a tais questões pelos efeitos da recente "Questão Religiosa" e a separação da Igreja do Estado. Mas ainda as críticas internas (embora distantes) continuaram até o Concilio Vaticano II, cujos resultados em longo prazo podem ser considerados como neutrais no que diz respeito às festas religiosas não litúrgicas, enquanto se mantiverem fora dos templos. Hoje em dia, a Igreja mantém um sutil equilíbrio, respeitando neutralmente tais eventos, mas não apoiando as comunidades além do estritamente ligado aos

[5] De acordo com Mattoso, as "novas devoções não aboliram as antigas. Ao contrário. O Sagrado Coração de Jesus e o mês de Maria são cada vez menos lembrados, mas ainda hoje estão vivos os cultos prestados a Santo Antonio, São João, Santa Bárbara ou São Gonçalo do Amarante, que apresentam aspecto cada vez mais profano, com festejos nas ruas. A grande festa do Senhor do Bonfim, por exemplo, anuncia, em pleno janeiro, a aproximação do Carnaval! As associações religiosas fundadas para apoiar as novas devoções eram radicalmente diferentes das antigas confrarias. Em primeiro lugar, eram dirigidas pelos párocos e criadas para os leigos, não mais por eles." (MATTOSO, 1992, p.406).

seus aspectos pastorais e de divulgação geral da religião[6]. Segundo informou o violonista e cantor José Jutaí Nascimento Luz, que desenvolve ampla e variada participação como músico pastoral na Arquidiocese de São Salvador da Bahia, o controle é exercido pelos próprios párocos, levando em consideração a natureza da celebração e o tempo do ano litúrgico. Mas na maioria dos casos, a permissão depende apenas do gosto pessoal de cada um deles. Segundo informou Nascimento Luz, "você chega numa igreja, determinado Padre permite isso. Vai a outra igreja, aquele já permite outra coisa".[7] Agravando tal situação, segundo o mesmo entrevistado:

> a Igreja Católica não investe, [...] na musica, em seus músicos, [...] nem na formação. [...] Eu não tô falando de mim, não. Eu sou a exceção atualmente. A Igreja está realmente me ajudando a fazer agora esse curso. [...] Mas se você perguntar como era um tríduo antigamente, eu vejo as pessoas reclamarem muito, ate na própria trezena. Antigamente a trezena era assim e hoje em dia não. Se perdeu essa coisa da tradição, das trezenas, dos tríduos. [...] O tríduo hoje se transformou em missa.

Por sua vez, o poder político apoiou à Igreja até a sua separação dela no final do século XIX. Durante o século XX, uma política de respeito e apoio (inclusive econômico) foi crescendo ao redor dessas festas religiosas. Neste sentido, o parágrafo final do *Relatório da Mesa Administrativa da Irmandade do S.S. Sacramento e N. S. da Conceição da Praia (Biênios 1980/1 – 1982/3)* se configura em claro exemplo resultante do referido processo.

> Tornamos público os nossos sinceros agradecimentos ao ex—governador Antonio Carlos Magalhães, pelos benefícios por nós recebidos durante os seus dois Governos e depois, o que foi possível realizarmos uma administração propícia na Irmandade do SS. Sacramento e N. Sra. da Conceição da Praia, cuja situação no passado para sobreviver tínhamos que recorrer aos livros de donativos pedindo recursos necessários para os atendimentos das despesas inadiáveis, o que não acontece hoje, uma vez que temos vários patrimônios construídos nos proporcionando uma receita mensal certa, que nos traz tranqüilidade e um futuro promissor como podemos observar na leitura deste livro relatório. Em 31 de dezembro de 1983. Adalício Sant'Anna. Juiz. (SANT'ANNA, [1984?], p.215).[8]

---

[6] Além dos inúmeros *sites* informativos dedicados ao catolicismo na Internet, a transmissão dos eventos religiosos é geralmente realizada pela Rádio Excelsior, com apoio da Pastoral da Comunicação da Arquidiocese de São Salvador da Bahia.

[7] José Jutaí Nascimento Luz. Entrevista gentilmente concedida em 27/08/2003 na Catedral Basílica de Salvador.

[8] Segundo informa a Devoção de Nosso Senhor do Bonfim no seu programa das *Festas da Colina Sagrada 2004,* "No ano de 2001, mercê do esforço e do trabalho sério e determinado da sua administração, e contando com a sensibilidade e o apoio do Governo do Estado, que disponibilizou recursos através de convênio firmado com a Secretaria do Trabalho e Ação Social (SETRAS), e do Governo Municipal, conseguiu a Devoção ver concretizado o seu ideal de ter erigido e posto em funcionamento o seu Centro Comunitário". *Festas da Colina Sagrada 2004. Ano Jubilar. 250 Anos,* Programa de atividades da Devoção de Nosso Senhor do Bonfim (Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 2004).

A tal posicionamento acrescentaram-se, nos últimos trinta anos, algumas características ideológicas, por parte do poder político, que modificaram definitivamente este panorama. Entre tais características destaca-se o interesse manifesto em incluir os diversos aspectos históricos e culturais de origem religiosa nos seus objetivos de desenvolvimento turístico na cidade de Salvador, como exemplifica o artigo publicado em 22/01/2004 no Jornal da Mídia, sob o título "Prefeitura quer igrejas do Centro Histórico abertas".

> O prefeito de Salvador Antonio Imbassahy anunciou que, já na próxima semana, as principais lideranças religiosas, juízes de irmandades e os responsáveis pela administração dos templos devem estar reunidos com ele para discutir medidas, a fim de manter as igrejas do Centro Histórico de Salvador – maiores atrativos turísticos dessa área da cidade – abertas à visitação pública. Imbassahy afirma que já falou com o governador Paulo Souto e o Estado deve dar todo o apoio à iniciativa, especialmente no sentido de garantir a segurança e outras pendências para que as igrejas possam manter suas portas abertas. "As igrejas de Salvador, além de templos de fé, são verdadeiros monumentos artísticos, relíquias arquitetônicas que merecem ser apreciadas pela comunidade e pelos turistas", defende o prefeito. [...] A idéia é estender a proposta também para as igrejas da Cidade Baixa. Além da Igreja de Nosso Senhor do Bonfim, a região possui outras edificações que atraem o interesse da comunidade e dos turistas, como a de Nossa Senhora da Conceição da Praia e a de Monte Serrat. "Muitos turistas, quando chegam a um lugar gostam de conhecer, de visitar suas igrejas e não devem ser impedidos de manifestar sua fé ou satisfazer o interesse cultural", disse.[9]

Além das ações municipais ligadas ao turismo, as vias pelas quais o governo tem-se dedicado a desenvolver tais ações pertencem à Secretaria de Cultura e Turismo do Estado (incluindo a Bahiatursa[10] e a TV Educadora - dependente do IRDEB), sendo apoiadas pela Empresa Gráfica da Bahia (EGBA) e, desde o âmbito privado, a Rede Bahia (repetidora da Rede Globo no Estado).

Ao redor do interesse governamental no desenvolvimento turístico na Bahia, segundo pesquisa desenvolvida por Tula Ornellas[11], existe o uso de certos estereótipos na promoção desse turismo. Segundo opinião publicada pela Bahiatursa:

> a conclusão é de que os estereótipos desempenham papel importante na formação da identidade local. Um exemplo disso é a imagem passada de que a Bahia é o Estado do Carnaval e de povo festeiro, o que atrai todos os anos grande quantidade de turistas para a capital e faz com que a população

---

9 "Prefeitura quer igrejas do Centro Histórico abertas" (Jornal da Mídia, <http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2004/01/Bahia_Nacional/22-Prefeitura_quer_igrejas_do_Cen.shtml>, 22/01/2004) [Acesso em 20 de setembro de 2004].

10 Órgão oficial de Turísmo do Estado da Bahia.

11 Bacharel em Turismo, especialista em Metodologia do Ensino Superior e aluna especial de mestrado na Universidade Federal da Bahia (UFBA) em Psicologia Social.

> invista na festa. [...] Alguns, como o de povo acolhedor, hospitaleiro, místico e terra de contrastes entre o velho e o novo [...] atribuem força à promoção de destinos turísticos. São estereótipos explorados e aproveitados em campanhas publicitárias, por despertarem o interesse do público, instigando a venda do turismo.[12]

Entre o povo e ditas festas encontra-se, muitos vezes, a ação das confrarias, que procuraram sobreviver se adequando às mudanças de posicionamento de ambos poderes. Nesse processo de adequação, os responsáveis pela organização das diversas devoções constantes em Salvador procuram separar os aspectos puramente pastorais e espirituais (controlados exclusivamente pelo poder eclesiástico) daqueles mais temporais e mundanos, ligados aos diversos aspectos econômicos envolvidos. Para resolver tais aspectos financeiros inevitáveis, os devotos têm adotado diversos tipos de estratégias a fim de se adaptar aos interesses turísticos do governo, se configurando dessa forma, eventuais destinatários do apoio econômico do poder político.

Dentre os estereótipos identificados por Ornellas, aqueles relativos ao caráter festeiro, místico-religioso, e de contrastes entre velho (histórico ou tradicional) e novo, são os mais facilmente reconhecíveis entre os explorados pelas confrarias religiosas.

Embora todas as devoções registradas durante a pesquisa apresentem importante história relativa aos templos e aos seus aspectos devocional e de participação de fieis, a presença de aspectos festivos populares, aliados à história da Basílica e da Devoção, faz de Bonfim se encaixar perfeitamente nas propostas turísticas do Governo.

Aspectos da prática musical como indicadores de poder e prestigio

Alguns aspectos ligados à prática musical são também utilizados para alimentar (e mostrar publicamente) o status de prestigio, hierarquia, e poder em que se encontra a confraria correspondente, embora nem sempre historicamente corretos.[13]

Em termos gerais a decisão de realizar uma novena e não apenas um tríduo, é o primeiro elemento a se destacar, pois o custo de realização se triplica, mostrando o poder econômico da confraria em questão.

---

12 Estereótipos na Promoção do Turismo Baiano (Bahiatursa, Memória Mercadológica, <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/memoria.htm>), [Acesso em 20 de setembro de 2004].

13 A atribuição de autoria histórica e estilisticamente incorreta realizada pela Devoção do Nosso Senhor do Bonfim em relação à Novena do Bonfim que se executa anualmente naquela Basílica já foi discutida em artigo apresentado no XIV Congresso da ANPPOM em 2003. Cf. Pablo SOTUYO BLANCO, "Questionando a Tradição do N. S. do Bonfim", In Anais XIV Congresso da ANPPOM. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003 [CD-Rom].

Em segundo lugar aparece a posse de uma partitura composta especialmente para a confraria correspondente, que se faz executar a cada ano. E se dita partitura for para solistas, coro e orquestra, ao invés de coro e órgão, maior será o poder e prestigio manifesto pela confraria. Ainda, se dita confraria organizar mais de uma devoção com partitura original para solistas, coro e orquestra, ainda maior será o seu poder econômico, e maior o eventual interesse do poder político em termos de turismo.

Embora as partituras históricas disponíveis (majoritariamente compostas durante o século XIX e grifadas na Tabela 2) indicam o uso de um conjunto instrumental constituído por cordas, sopros, vozes e eventualmente percussão e/ou órgão, escassos são os exemplos que delas sobreviveram no uso local, a partir das mudanças conseqüentes com o Concílio Vaticano II e as novas propostas estéticas populares que a Igreja vem desenvolvendo. No repertório estudado, a Tabela 2 inclui as conformações instrumentais observadas e registradas.

Pode-se dizer que em 30% das comunidades pesquisadas (nas quais acontecem 22% dos Tríduos e 25% das Novenas do ano devocional soteropolitano), foi constatada a presença de partitura original, orquestra, voz(es) solista(s) e órgão, correspondendo à natureza e poder aquisitivo (presente e/ou passado) das devoções e/ou irmandades responsáveis.[14] Em segundo lugar, é mister mencionar aquelas onde se constatou o uso de uma partitura original (presente ou não, como no caso de Sto. Antonio além do Carmo), vozes solistas, coro (a 2, 3 ou 4 vozes) e teclado, completando 12,5 dos casos estudados. Nas restantes, músicos e cantores devotados voluntariamente entre os fiéis da comunidade, fazem possível a presença de música durante os diversos exercícios piedosos, executando repertórios geralmente sem instrumentação específica, de caráter pastoral e estética claramente pós-conciliar.

14 Enquanto a Devoção do Senhor Bom Jesus do Bomfim conta, entre os seus devotos beneméritos, com numerosas personalidades ligadas ao governo do Estado da Bahia e outros líderes políticos, a Irmandade do Santíssimo Sacramento e Nossa Senhora da Conceição da Praia, tem um longo histórico de prósperos comerciantes e advogados entre os seus integrantes. Ambas comunidades pagam cada ano os cachês dos músicos e solistas durante as novenas e tríduos que elas promovem. Cf. Festas da Colina Sagrada 2004. Ano Jubilar. 250 Anos. Programa de atividades da Devoção de Nosso Senhor do Bonfim (Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 2004); Cf. Festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Excelsa Padroeira Oficial e Única do Estado da Bahia. Nov/Dez. 2003. Programa de atividades da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia (Salvador: Governo do Estado, 2003).

Tabela 2 – Instrumental utilizado em algumas devoções católicas em Salvador

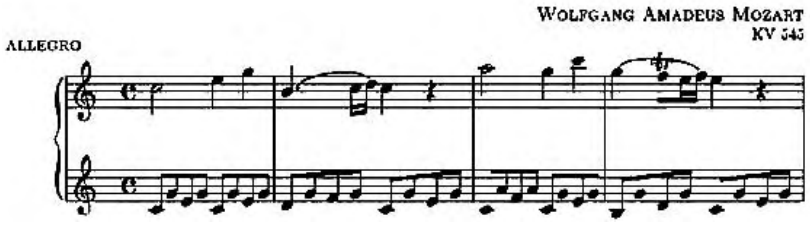
Evento	Categoria	Instrumental
São Domingos	Tríduo	Coro misto a 2 vozes e violão amplificado
São Raimundo	Tríduo	Coro misto a 2 vozes, violão e percussão amplificado
Santa Teresinha	Tríduo	Coro misto uníssono e teclado amplificado
Santa Luzia	Tríduo	Coro misto uníssono e teclado amplificado
Deus Menino	Tríduo	2 Vozes solistas, coro misto uníssono, violão amplificado e percussão
São Lázaro	Tríduo	Voz solista, Coro misto uníssono e violão amplificado (efeitos de pedais)
Santa Rita	Novena	Coro misto uníssono e teclado amplificado
São José	Novena	Voz solista, coro misto a 2 vozes, 3 violões, baixo e teclado amplificados e percussão.
N Sra Aparecida	Novena	Coro misto uníssono, 2 violões, baixo, teclado e percussão amplificados
Bom Jesus dos Navegantes	Tríduo	Voz solista, coro masculino a 2 vozes, orquestra e órgão amplificados
São Gonzalo do Amarante	Tríduo	Vozes solistas, coro misto a 4 vozes, orquestra e órgão amplificados
N. Sra. da Guia	Semana	Vozes solistas, coro misto a 4 vozes, orquestra e órgão amplificados
N. S. do Bomfim	Novena	Vozes solistas, coro misto a 4 vozes, orquestra e órgão amplificados
N Sra da Conceição da Praia	Novena	Vozes solistas, coro misto a 4 vozes, orquestra e órgão amplificados
N Sra do Carmo	Novena	Vozes solistas, coro misto a 2 e 3 vozes e órgão amplificados
Santo Antonio	Trezena	Vozes solistas, coro misto a 4 vozes e teclado amplificados

Se comparadas, Nosso Senhor do Bonfim (com duas novenas e um tríduo no mês de janeiro aparece como a confraria de maior prestigio e poder econômico e, por conta disso, seus integrantes são chamados de "nossos irmãos ricos" pelos integrantes de outras confrarias), embora a partitura de novena mais antiga e de compositor baiano de maior vulto histórico (Damião Barbosa de Araújo), atualmente esteja no âmbito da Devoção de Bom Jesus dos Navegantes e Nossa Senhora da Boa Viagem.

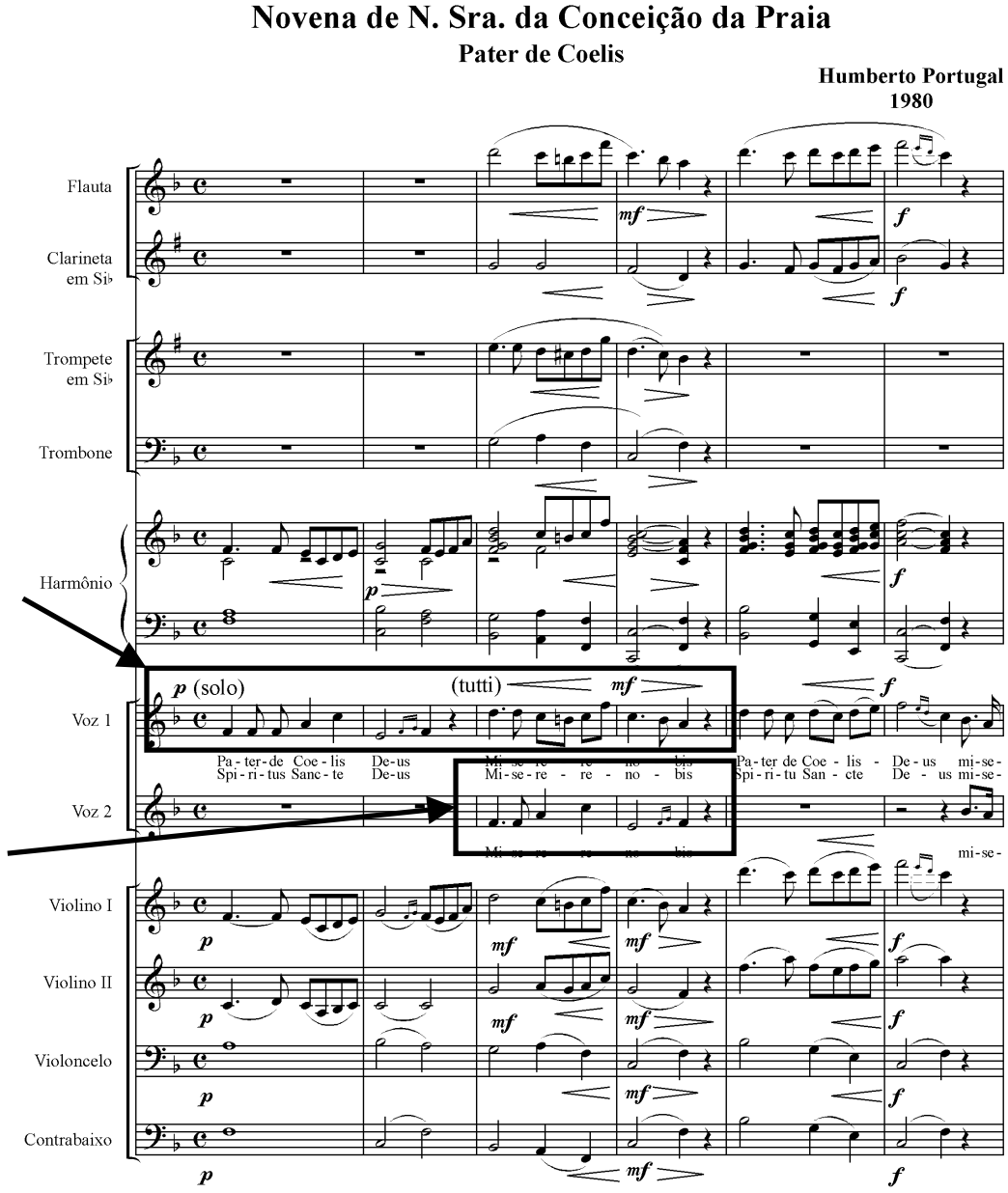
Mesmo sem intenção "turística", chamou a atenção ter encontrado uma novena (no sentido mais tradicional do termo e da prática), utilizando uma partitura para vozes solistas, coro e orquestra com texto bilíngüe (em latim e português) composta em 1980. É o caso específico da Novena de Nossa Senhora da Conceição da Praia, cuja prática é uma das mais antigas da Bahia (e muito possivelmente do Brasil), assim como a Irmandade responsável pela sua organização e realização. Na referida partitura, o compositor Humberto Portugal fez uma citação do tema inicial da Sonata em Dó maior K 545. (Ex.1a e 1b).

Embora a partitura tenha sofrido modificações (como acréscimos de introduções instrumentais e a tradução da maior parte do texto ao português), resulta interessante observar que a referida citação aconteceu mais de uma década depois do Concilio Vaticano II e que, mesmo nesse contexto pós-conciliar, a partitura foi pensada refletir Modelos Pré-Composicionais relativos a texto, instrumentação e estilo/prática do século XVIII e XIX.

Ex.1a – Início da Sonata em Dó Maior (K 545) de W. A. Mozart (1788)



Ex.1b – Início do *Pater de Coelis* da Novena de N. Sra. da Conceição da Praia (1980)



Sub tuum praesidium...

Para finalizar, é necessário considerar o estudo econômico e financeiro (no futuro próximo), comparando os investimentos efetivos dos poderes públicos (eclesiástico e político) em relação às confrarias e/ou os templos, entre outros eventuais destinatários relacionados, a fim de avaliar os como, quando e onde dos investimentos aparentemente recebidos pelas confrarias, e como isso condicionou as hierarquias e as relações de prestigio e poder delas.

A maneira de epílogo deste trabalho, o editor da *Chronica Religiosa* reclamava das elites baianas afirmando, em 1871, que: "Se o dinheiro sempre afastou Deus do coração do rico, hoje é o Poder que causa essa ruptura. O rico, o alto funcionário, o Poderoso têm vergonha de ir à Igreja e a desdenham". (Apud MATTOSO, 1992, p. 418). Mesmo sem vergonha nem desdém, foram muito poucas as ocasiões do ano devocional soteropolitano registrado (2003-2004) em que a atual elite baiana compareceu aos eventos acima referidos, podendo tal fato ser considerado como mais uma forma de avaliar (e manifestar) a hierarquia de prestigio das confrarias perante ditas elites.

Referências bibliográficas

BAHIATURSA. Festas Populares. *Agenda da alegria*. Outubro de 2002. Disponível em: <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/>. Acessado em: 07 de Maio de 2003.

BLANCO, Pablo Sotuyo. Ver SOTUYO BLANCO, Pablo.

Estereótipos na Promoção do Turismo Baiano. Bahiatursa, Memória Mercadológica. <http://www.bahiatursa.ba.gov.br/memoria.htm>, 2002. [Acesso em 20 de setembro de 2004].

Festas da Colina Sagrada 2004. Ano Jubilar. 250 Anos. Programa de atividades da Devoção de Nosso Senhor do Bonfim. Salvador: Prefeitura Municipal de Salvador, 2004.

Festa de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Excelsa Padroeira Oficial e Única do Estado da Bahia. Nov/Dez. 2003. Programa de atividades da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição da Praia. Salvador: Governo do Estado, 2003

MATTOSO, Kátia M. de Queirós. *Bahia, Século XIX. Uma província no Império.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

Prefeitura quer igrejas do Centro Histórico abertas. Jornal da Mídia, <http://www.jornaldamidia.com.br/noticias/2004/01/Bahia_Nacional/22-Prefeitura_quer_igrejas_do_Cen.shtml>, 22/01/2004. [Acesso em 20 de setembro de 2004].

SANT´ANNA, Adalício (Juiz). *Relatório da Mesa Administrativa da Irmandade do S.S. Sacramento e N. S. da Conceição da Praia. Biênios 1980/1-1982/3.* [Salvador: s.i., 1984?].

SOTUYO BLANCO, Pablo. Novena para o Snr. Bom Jezuz dos Navegantes: mais uma obra de Barbosa de Araújo, *Revista Eletrônica de Musicologia*, v.7, Disponível em: <http://www.humanas.ufpr.br/rem/REMv7/Blanco/blanco.html>. Acessado em: 30 de Setembro de 2003.

——. Questionando a Tradição do N. S. do Bonfim. In *Anais XIV Congresso da ANPPOM.* Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003 [CD-Rom].

UM BAÚ DE MEMÓRIAS

Mavilda Aliverti
mavilda@ig.com.br

Resumo: Wilson Fonseca (1912 – 2002) nasceu e sempre viveu em Santarém na meso-região do Baixo Amazonas. Funcionário público por "obrigação" e músico de coração, desde adolescência criou o hábito de pesquisar e registrar todos os assuntos que faziam referência à sua terra natal. Desta forma, quando faleceu, deixou um legado preciosíssimo, ainda inédito, o qual denominou de *Meu Baú Mocorongo* – Mocorongo para os santarenos quer dizer pessoas de brio. Todos os santarenos se auto-intitulam de mocorongos. Todas as pesquisas folclóricas e históricas escritas por Wilson Fonseca foram colecionadas pelo compositor em forma de artigos datilografados e as partituras em manuscritos. Registros históricos, folclóricos e curiosidades coexistindo e se relacionando com a música e em determinado momento sendo tema gerador de composição ou resgate de melodias populares. O objetivo deste trabalho além de ser um registro científico da vida e obra do compositor, é o de apontar sua contribuição como compositor e pesquisador no Pará. Os pressupostos teóricos que nortearam este trabalho debruçam-se principalmente sobre os estudos de Vicente Salles, Mário de Andrade, Izabel Aretz e Zoila Gomes. Quando foi iniciada esta pesquisa , o compositor ainda encontrava-se vivo e foi possível gravar entrevistas e fazer registros fotográficos e fotocópias de alguns materiais com a autorização do autor. Por conta dessa atitude de Wilson Fonseca em estar permanentemente voltado aos assuntos de sua terra, retratando-a musicalmente e preservando sua história e costumes, é que entendemos ter sido Fonseca, além de professor e músico, o primeiro etnólogo do Baixo Amazonas.

Santarém é um município do oeste do Estado do Pará, localizado na meso-região do Baixo Amazonas. Sua sede, cidade de mesmo nome, situa-se na margem direita do rio Tapajós, em sua confluência com o rio Amazonas.

Wilson Dias da Fonseca, Izoca para a família e amigos ou, como é tratado em sua terra, maestro Izoca, nasceu em Santarém – Pará, em 17 de novembro de 1912. Iniciou seus estudos musicais em 1920 aos sete anos[1], através do piano, em sua casa, tendo o pai como orientador.

Aos 13 anos, ingressou em uma escola de música que funcionava na Prelazia de Santarém, na classe do professor Luís Barbosa para aprender requinta e, posteriormente, saxofone. Com o segundo instrumento, participou do conjunto infanto-juvenil "Sinfonia Franciscana", organizado pelo Frei Ambrósio Phillipsenburg.

[1] Na entrevista de 21.08.2001, W.F. informou a idade de oito anos para o início de seus estudos musicais. Porém, na entrevista que deu para a revista *Asas da Palavra* nº 3 (1995), respondendo a mesma pergunta, ele informou a idade de 7 anos.

Aos 15 anos de idade Fonseca passou a fazer parte do grupo musical que tocava na sala de espera e durante as sessões de cinema mudo no Cine Vitória, local improvisado onde também funcionava o Teatro de mesmo nome, com um telão armado no palco.

O jovem Wilson, aos 15 anos de idade, demonstrando desde cedo sua disposição e interesse em preservar a memória de sua terra, começou a escrever um diário de registros de todos os filmes que se apresentavam em Santarém, diário este que manteve atualizado até 1936. Nesse registro constavam data e número de exibições na cidade, o título original do filme e o adotado no Brasil, produtor, relação dos atores principais, diretor e o número de rolos que constituíam o filme.

> Fui mais além: fiz correr entre os amigos e aficionados da arte, um 'jornalzinho' especializado, de circulação mensal, caprichosamente manuscrito e ilustrado com fotografias que pedia diretamente dos artistas ou recortava de revistas. A tiragem do órgão? Um único exemplar. (FONSECA, Wilson. Asas da Palavra, 1995 p. 31).

Esses registros infelizmente se perderam. Afinal, resumiam-se a um único exemplar produzido artesanalmente, que circulava pela cidade de mão em mão. O garoto ainda não possuía a consciência da importância dos registros que fazia, porém, essa primeira experiência em registrar os filmes projetados nos cinemas da cidade irá, mais tarde, ampliar-se para o registro de acontecimentos mais significativos. Escrever sobre Santarém tornou-se um hábito e um trabalho que lhe dava muita satisfação. Wilson Fonseca tomou para si a responsabilidade de resguardar a memória de sua cidade e procurava, com empenho, informações sobre os mais diversos assuntos pertinentes à história da cidade nos arquivos públicos e onde mais ele as pudesse conseguir.

Nessa atividade de cunho voluntário e altruístico, conseguiu alterar a data de comemoração da fundação de Santarém através de pesquisa junto ao Vaticano. À primeira vista, alguns podem perguntar: que importância há em uma data? Nesse caso específico, a importância recai na busca de um cidadão pela confirmação de um fato que tem significado para ele e para a comunidade em que vive, indo até a fonte (Vaticano), demonstrando empenho e seriedade para esclarecer uma dúvida que as fontes literárias não aclaravam com precisão.

Muitos outros assuntos foram tratados por Wilson Fonseca, como a situação da educação no município, o registro da construção do Teatro Vitória de Santarém, inúmeros artigos sobre a história e vultos de Santarém, registros sobre o folclore local como descrição de festas, danças, registro em partituras de canções populares, e muito mais.

Fonseca não foi o único a escrever sobre Santarém, porém organizou seus escritos de maneira singular. Dizemos assim porque o compositor colecionou pesquisas, crônicas e partituras, juntos, em volumes aos quais atribuiu o nome de *Meu Baú Mocorongo*[2].

Todas as pesquisas folclóricas e históricas escritas por Wilson Fonseca foram colecionadas pelo compositor em forma de artigos datilografados e as partituras em manuscritos. À medida que se avolumavam, os originais eram encaminhados para a gráfica, a fim de serem devidamente encadernados. Todos os volumes apresentam o mesmo tipo de capa na cor preta, tendo escrito na lateral com letras vermelhas "Meu Baú Mocorongo nº tal". Pelo que esta pesquisadora pode constatar, mais de 30 volumes com 100 ou 150 páginas cada um, compõem o acervo de grande relevância histórica e cultural..

Na época em que estivemos com o maestro Izoca em sua residência em Santarém, o encontramos com problemas de saúde, estando de malas prontas para viajar para a capital em busca de tratamento médico. Entretanto nos recebeu, respondeu a algumas perguntas e nos deu permissão para manusear, fotografar e reproduzir alguns documentos seus, como o álbum de recortes e o de fotografias. Naquela oportunidade pudemos folhear alguns volumes do *Meu Baú Mocorongo*, porém não tivemos tempo de examinar com detalhes cada um deles e copiar o sumário, por exemplo. Mas o que deu para observar rapidamente, é que música e textos coexistiam no mesmo espaço, havendo, porém, volumes constituídos apenas por partituras. Após aquele primeiro contato, voltamos a Belém pelo período de uma semana e ao retornamos a Santarém, os volumes encadernados haviam desaparecido da estante. O maestro nos explicou que seu filho Agostinho (Tinho) os teria levado para a gráfica, a fim de iniciarem o trabalho de edição (o que até agora não ocorreu devido a falta de patrocínio). Entretanto, olhando com cuidado dentro da estante, descobrimos um volume que fora esquecido por não se encontrar encadernado como os demais.

Este volume "esquecido" encontrava-se dentro de uma pasta classificadora de papelão de cor cinza, com a ferragem já bastante enferrujada. O maestro permitiu que fizéssemos uma cópia do volume sem transferência de direitos autorais, e é sobre esse material que passaremos a fazer a descrição a seguir.

O aspecto externo deste IV volume dos *Baús* limita-se a uma capa de papelão. Dentro encontramos 91 páginas, no formato A4, datilografadas, com algumas melodias escritas em papel de música adaptadas ao formato de figura, coladas na folha. As páginas estão numeradas em manuscrito pelo próprio autor. No alto da primeira folha de rosto está o

[2] O termo mocorongo para os santarenos significa pessoa sadia, trabalhadora corajosa e progressista. (FONSECA, 1996, p. 149).

nome do autor; no meio, o título *Meu Baú Mocorongo (Pesquisas, recordações e reflexões sobre a vida histórica e sócio cultural santarena);* no rodapé lê-se Santarém – Pará.

A próxima folha apresenta, abaixo do nome do autor do título, o plano da obra que reproduziremos abaixo. Pela extensão, imaginamos ser a organização de todos os cadernos, pois ó conteúdo da pasta que encontramos só diz respeito ao capítulo IV.

I. SANTARÉM DESFILANDO EM HISTÓRIA

1. Síntese de buscas
2. A fundação de Santarém
3. O "Mocorongo"
4. Quando os Confederados chegaram...Santarém era assim.
5. Do querosene a Curuá-Una
6. Crônica gelada
7. Os primórdios da Telefônica
8. Trapiche vai... Cais do Porto vem...
9. I Congresso Eucarístico da Prelazia de Santarém

II- A HERANÇA CULTURAL DE SANTARÉM

1. A herança cultural de Santarém
2. Da cerâmica só a lembrança ficou
3. A educação em Santarém
4. "Teatro Vitória"
5. O cinema em Santarém
6. "Centro Recreativo"
7. Semana de Santarém no "Teatro da Paz"

III- SANTARÉM BRINCANDO DE RODA

1. 50 cantigas de roda infantis
2. 10 cantigas de ninar

IV. SANTARÉM CONTANDO TRADIÇÕES

1. |Folclore
2. Arte popular
3. Lendas
4. Crendices
5. Apelidos de gente da minha taba

V. SANTARÉM MUSICAL

1. Subsídios para a história da Música em Santarém
2. 50 anos de bons serviços prestados à música em Santarém
3. "Coro da Catedral de Santarém"
4. "Euterp-Jazz"
5. Banda "Prof. José Agostinho"
6. I Festival de Música Popular do Baixo Amazonas
7. Desaparece na Amazônia um grande Músico Sacro do Brasil
8. "Sociedade Musical de Santarém"

VI. OLHO-DE-BOTO

-Revista-Fantasia de costumes regionais

VII. GALERIA DE LOGRADOUROS E ARQUITERURA

VIII. NOSSOS VULTOS, NOSSA GENTE

A julgar pela quantidade de volumes encadernados, pode ser que dentro de cada um ou pelo menos dos que iniciavam os volumes, pudesse ser encontrado este plano, entretanto nem todo volume encadernado referia-se a um capítulo. Pode ser que houvesse capítulos com mais de dois volumes devido à quantidade de informações e partituras.

Em seguida, encontramos uma segunda folha de rosto com o sumário do IV capítulo *Santarém Contando Tradições*. No rodapé, temos a data acrescentada, abaixo do nome da cidade: 1983.

Entre o Plano da Obra e a segunda capa encontra-se um texto do autor que confirma nossas reflexões sobre o tema deste trabalho. Procuramos transcrevê-lo resguardando escrita, pontuação do original e os grifos do autor, entretanto, destacando em negrito trechos que julgamos importantes para o nosso trabalho.

> *Abrindo o Baú*
>
> *"o progresso foi chegando..."*
> *EMBRATEL...*
> *TROPICAL HOTEL...*
> *CAIS DO PORTO...*
> *CURUÁ-UNA...*
> *SANTARÉM – CUIABÁ...*
> *TELEVISÃO...e antes que o "desenvolvimento", o "progresso", o adventício que vem chegando em interminável revoada e não prende a terra ao coração, a impiedosa picareta, e sei-lá-mais-o-que acaba de vez com a nossa cara tradição,* ***preocupou-me o desejo de, preservando à posteridade, garantir embora modestamente, a vivência de alguma coisa que espelhe o patrimônio intelectual, artístico e moral, o***

***valor e a grandeza da gente e da terra santarena**, recolhendo a – sete – chaves no meu Baú que adjetivei de "mocorongo", o resultado de pacientes, longas e cansativas pesquisas.*

Longe de mim a veleidade de telo "arrumado" com outra finalidade, que não a de servir como fonte de consulta, como já o vem sendo em seus originais, aos que amiúde me procuram com pedidos de informações sobre coisas nossas. Isto porque – constrange-me confessa-lo! - nossa terra tornou-se hoje paupérrima em subsídio do que se trata, pela incúria dos que tinham o dever de resguarda-los aos nossos vindouros.

Já se disse alhures que povo sem tradição é povo sem alma. E o santarenense tem alma porque desde os seus primórdios procurou fazer tradição. E a cada um de nós cabe conserva-la em todas as suas manifestações para a grandeza de nosso povo no suceder dos séculos.

Estou ciente das inúmeras falhas, omissões e imperfeições existentes neste despretensioso trabalho. Entretanto devo esclarecer que o meu objetivo principal foi o de enfeixar em cadernos, dentro de minhas restritas possibilidades intelectuais, temas de caráter estritamente doméstico, peculiar à terra "mocoronga" - a grande maioria retida na memória, certos fatos por participação pessoal, outros ouvidas por pessoas que se vivas estivessem já seriam centenárias, e parte trasladada de documentos e recortes dispersamente colecionados desde a minha adolescência em arquivos, para um fácil manuseio, deixam um pouco a desejar. A bibliografia? Ao rigor tradicional não há. As citações quando se fizerem necessárias aparecerão no desenrolar das narrativas.

***Os capítulos deste calhamaço não estão dispostos em ordem cronológica e nem se inter-relacionam, pois foram escritos em épocas diversas – num período já cinqüentenário que se estende de 1928 a esta parte – objetivando a fixação de fatos, pessoas e episódios vários circunscritos à terra querida.** Com fraternal muito obrigado, deixo aqui expresso o meu reconhecimento a quantos me ajudaram na "arrumação" do meu Baú, com destaque especial aos meus irmãos Wilmar e Wildes, pelo estímulo e valiosa colaboração na longa caminhada e aos meus filhos José Wilson, Vicente José e José Agostinho este pelos originais e reproduções de fotografias que ilustram fartamente o trabalho.*

Dos doutos – se é que alguns deles tenham interesse de deter-se no manuseio e leitura destes alfarrábios – espero benevolência: que me perdoem pela ousadia de me atrever a enveredar pela seara alheia, mas levem a meu crédito, em suas críticas a minha condição de autodidata e de um incorrigível e inveterado amante das coisas da Santarém do meu coração!

Santarém (PA), dezembro de 1983.
Wilson Fonseca

Pode ser que as primeiras páginas (a primeira folha de rosto, o *Plano da Obra* e *Abrindo o Baú*) façam parte de todos os volumes citados como ocorrem nas edições dos quatro álbuns de música do compositor que já se encontram editados e que estão descritos no capítulo três deste trabalho. Porém, não temos como afirmar essa hipótese.

O índice deste IV volume (o que fora esquecido na prateleira) está composto de uma apresentação e cinco capítulos. O capítulo I Folclore, compreende três itens. Neles encontram-se oito partituras de melodias compostas por Fonseca com suas respectivas letras fazendo parte integrante dos textos.

No item 1, ele fala sobre o teatro popular das Pastorinhas em Santarém e ao final acrescenta a partitura de *Samaritana* e *Florista*, a primeira composta para o grupo pastoril de

1934. Ambas encontram-se no III volume de seu álbum, *Valsas, Modinhas, Toadas, Tangos e Canções,* escritas com arranjo para piano.

No item 2, que trata sobre festas juninas, Fonseca lembra de um cidadão que organizava cordões juninos e destaca o auto *A Barca,* transcrevendo a melodia de um dos momentos deste auto. Do Boi-Bumbá transcreve duas melodias *Canto da retirada do boi* e *Desafio cantado pelo amo*. Transcreve também a melodia de um cordão de 1920 que se chama *O bagaço cai no chão*, todas guardadas de memória conforme explica no decorrer de seu texto neste volume.

No item 3 encontra-se a melodia do *Hino da Festa de Nossa Senhora da Conceição*; e no item 4, a melodia da *Dança do Tipiti,* ambos de sua autoria. A última encontra-se harmonizada para piano, no III volume, mencionado anteriormente.

No segundo capítulo que trata da arte popular, há duas melodias de sua autoria, cuja letra remete a esse tema abordado por Fonseca.

O capítulo três volta-se para o assunto lendas e das dez narradas, cinco possuem as melodias grafadas, dentre as quais duas são de autoria de terceiros e as demais de sua própria.

No quarto capítulo intitulado "crendices", quatro melodias acompanham os textos e uma é de autoria de seu pai José Agostinho da Fonseca. Nesse capítulo vê-se colada em uma das páginas, uma gravura que, segundo Izoca, foi desenhada no "século passado", retratando uma senhora de saias longas com um cordão ao longo do pescoço, tendo como pingentes um chifre de boi e uma luva que não dá para perceber se faz parte do cordão ou se está presa na saia. A figura se encontra com o rosto em perfil e mãos para trás, na saia escrito *Tia Chica de Santarém*. Não existe referência da origem ou do ano que identifique a figura. Também não dá para saber se se trata de um panfleto.

O último capítulo tem sabor especial, pois elenca os apelidos que Izoca escutou em sua terra, listados em ordem alfabética, material interessante para futuros estudos sobre o lado pitoresco de sua cidade e de seus personagens.

Esses Baús vêm sendo objeto de estudo, observado por pesquisadores e jornalistas de outras localidades, como é o caso de Lucinda Saragoça, estudiosa e historiadora portuguesa que por ocasião de suas pesquisas de campo no Brasil, para seu mestrado, consultou o material ainda inédito de Wilson Fonseca, fazendo referência sobre o autor na apresentação de seu trabalho intitulado *Da Feliz Lusitânia aos Confins da Amazônia* (1616-62). Porém, outros pesquisadores, usando de má fé, não fizeram referências ao autor nem à fonte pesquisada, sendo este um dos motivos do extremo zelo, por parte dos filhos de Izoca, quando o assunto é sobre *Meu Baú Mocorongo*.

O conteúdo dos *Baús* só será revelado quando forem impressos, entretanto, através do que foi acima exposto, têm-se uma idéia da quantidade de informações e registros que eles guardam. Após a conclusão deste trabalho de pesquisa que está longe de ter esgotado o assunto, percebemos que Wilson Fonseca era um pesquisador nato e muito consciente de seu trabalho, pois apesar de se encontrar em um centro urbano retirado e com acesso restrito sobre os movimentos de pesquisas que cresciam nos grandes centros, superou este obstáculo e conseguiu se tornar além de compositor, um historiador, um musicólogo e um etnólogo exercendo um papel importante na história da música da região norte do país e do próprio Brasil, pois conseguiu em seu recato, organizar um método de trabalho para cada uma de suas atividades, e principalmente, de ter a consciência de registrar todo o seu trabalho. Fonseca criou o próprio método de pesquisa e deixou um grande legado à humanidade que esperamos estarem preservados nos Baús Mocorongos ainda inéditos em Santarém.



Única fotografia tirada dos Baús na residência de Wilson Fonseca.
Dez. 2001.



Volume esquecido descrito neste trabalho.

Referências bibliográficas

ALVES FILHO , Armando. *Pontos de história da Amazônia*. v. I, II. ALVES FILHO, Armando; SOUZA JÚNIOR, José Alves de; Bezerra Neto, José Maria. 3. ed. ver. e .ampl. Belém: Editora Paka-Tatu, 2001.

ASSAS DA PALVAVRA . Wilson Fonseca. *Revista do Curso de Letras da UNAMA*. Belém, n. 03, 72 p., out. 1995.

EFEGE , Jota. *Figuras e coisas da música popular brasileira.* v. 1. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

ELI , V. Música e História en Cuba (II*),*in: *Revista Clave n.13.* Ministerio da Cultura. Cuba. p.28-32, 1989.

FIALLO , J. Realidad y Concepto de Nuestra Difusion Musical.in: *Revista Clave*. Ministério da Cultura. Cuba. p. 14-16, 1986.

FONSECA , José Wilson . *A educação em Santarém:* breve notícia histórica*.* Santarém: Universidade Federal do Pará/Campus de Santarém, 1995.

_____. Cinema em Santarém. *Asas da Palavra* – Revista do Curso de Letras do Departamento de Língua e Literatura da UNAMA. Belém, edição especial comemorativa: 100 anos de Cinema, p.26-34, nov. 1995.

_____. José W. Malheiros. *Recital dos 80 anos:* um ensaio sobre o perfil e a música de Wilson Fonseca*.*Belém: Imprensa Oficial do Pará, 1992.

_____. Wilde Dias da*. Santarém:* Momentos históricos. 4. ed. ver. e aum. Santarém: Gráfica e Editora Tiagão, 1996.

_____. Wilmar Dias da. *José Agostinho da Fonseca:* o músico poeta*.* Santarém: Imprensa Oficial, 1978.

_____. *Wilson. Valsas, modinhas, toadas, tangos e canções*. Santarém: Imprensa Oficial. 1984

_____. Wilson. *Meu baú Mocorongo.* (Memórias, trechos de publicação avulsa e na imprensa local.) INÉDITO.

_____.Vicente Malheiros. Música: no princípio, pobre de subsídios. in: *O Estado do Pará,* Belém, 24 de out. 1979, Caderno Especial, p. 2.
FREITAG , Lea Vinocur. *Momentos de Música Brasileira.* 2. ed. São Paulo: Nobel, 1985. 1986.

GAMA, Mauro. *José Maurício, o padre compositor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/ Pro Memus, 1983.

MARIZ , Vasco. *História da música no Brasil.* 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Retratos do Brasil; v.150).

MEYER, Marlyse. *Caminhos do imaginário no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

NERY , Frederico José de Santa-Anna. *Folclore brasileiro.*Tradução, apresentação, cronologia e notas adicionais de Vicente Salles. 2. ed.Recife: FUNDAJ Editora Massangana, 1992.

OLIVEIRA , Alfredo. *Ritmos e cantares*. Belém: SECULT, 2000.

PROST , Gerard*. História do Pará:* das primeiras populações à Cabanagem/ Gerard Prost; André Alves; Edilene Lourdes da Silva; Fátima de Oliveira; Raymundo William Tavares; Ribamar de Oliveira.- Belém: Secretaria de Estado de Educação/ 1997.

REIS , Arthur César Fereira. *A Amazônia e a cobiça internacional*. 5. ed. Coleção Retratos do Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Superintendência da Zona Franca de Manaus. 1982.

SALLES , Vicente. *Sociedades de Euterpe*. 2. ed. Edição do Autor 1985.

_____. Quatro séculos de Música no Pará. In: *Revista Brasillidade Cultura, Rio de Janeiro,* 1(2); 13-36, out /dez. 1969.

_____. *Santarém*: uma oferenda musical.Santarém (Belém, Serviço de Imprensa Universitária, UFPa), 1981.

_____. *A música e o Tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultural Paraense - Série Theodoro Braga)

SANTOS , Paulo Rodrigues dos. *Tupaiulândia.* (Santarém). Belém: Imprensa Oficial do Estado, 1972 (2 vols).

SARAGOÇA, Lucinda. *Da feliz Lusitânia aos confins da Amazônia (1615 – 62)* Lisboa-Santarém: Edições Cosmos. Câmara Municipal de Santarém, 2000.

VERHAALEN , Marion. *Camargo Guarnieri*: Expressão de uma vida. Tradução Vera Silvia Camargo Guarnieri. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial, 2001.

VERMES , Viviana Mônica. *Alberto Nepomuceno e a criação de uma música brasileira*: evidências em sua música para piano. 1996. 198 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

UM TAMBOR PARA JUREMA

Sandro Guimarães de Salles
sandroetno@ig.com.br

Resumo: O presente trabalho versa sobre a música no culto à Jurema em Alhandra, município localizado no litoral sul da Paraíba, referência maior desta tradição para os juremeiros nordestinos. Na região, a Jurema foi mantida durante anos através das chamadas mesas de Catimbó, pelas famílias remanescentes da antiga Aldeia de Arataguy, mormente pelo clã do Acais, formado pelo último regente dos índios de Alhandra e seus descendentes. Ao longo dos anos setenta, acompanhando o processo de burocratização das instituições religiosas na Paraíba, o cenário religioso de Alhandra será marcado pelo declínio do Catimbó e pela legitimação da Umbanda frente à comunidade de juremeiros. No contexto do novo culto, a Jurema é submetida a uma reinterpretação mitológica e ritual. Estas mudanças, contudo, não ocorreram de modo passivo, mas dentro de um processo dinâmico e dialético. Com efeito, a tradição advinda dos mestres juremeiros irá conferir, do mesmo modo, singularidade à Umbanda. O encontro entre estes dois universos, portanto, será caracterizado por uma interinfluência ativa, uma circularidade. Esse fenômeno é evidenciado pela chegada dos ilus (membranofones), que adquirem uma posição central nas sessões de Jurema, e pela adaptação das "linhas" (cânticos) tradicionais da Jurema ao acompanhamento destes instrumentos. O presente trabalho discute, através de etnografias das sessões e dos relatos dos mestres e ogãs, as implicações da música neste contexto de transformação e reelaboração que perpassa todo o culto.

Introdução

A década de trinta foi um marco no estudo do culto da Jurema: Mário de Andrade preparava sua conferência, *Música de Feitiçaria No Brasil*, para a Associação Brasileira de Música; Gonçalves Fernandes registrava os mistério do Catimbó da Paraíba em *O Folclore Mágico do Nordeste*; e a Missão de Pesquisas Folclóricas, criada pelo próprio Mário, percorria o Estado em busca dos mestres catimbozeiros. Só nos últimos anos, porém, após quase meio século desses trabalhos pioneiros, a Jurema torna-se objeto de um significativo debate no âmbito das Ciências Sociais. Nessa (re)descoberta do tema em nossos dias, muito do cenário descrito por estes autores se modificou, a exemplo da mesa, do cachimbo e do maracá que cederam espaço para os tambores. Eram os mesmos tambores do Xangô, até certo ponto já conhecidos, que agora chegavam via Umbanda. Esta, desde o seu surgimento na primeira metade do século XX, tem se repartido em uma multiplicidade de versões, que refletem a própria diversidade do povo brasileiro. O presente trabalho é parte de uma pesquisa na qual estudamos o encontro entre esses dois universos no município de Alhandra, PB. Neste

sentido, procuramos discutir, através de etnografias das sessões e dos relatos dos mestres e ogãs, as implicações da música no contexto de transformação e reelaboração que perpassa todo o culto.

Um legado indígena

Na tentativa de uma apresentação preliminar do que chamamos de culto da Jurema, podemos defini-lo como um complexo semiótico, fundamentado no culto aos mestres, caboclos e reis, cuja origem remonta aos povos indígenas nordestinos. As imagens e símbolos presentes neste complexo remetem a um lugar sagrado, descrito pelos juremeiros como um 'Reino Encantado', os 'Encantos' ou as 'cidades da Jurema'.

Sobre a religiosidade destes índios conhecemos muito pouco. Contudo, não é necessário muito esforço para perceber que neles se encontram as gêneses do culto da Jurema. De fato, a presença de elementos ameríndios no cerimonial, a importância da Jurema como elemento de identidade étnica dos atuais povos indígenas do Nordeste, entre outros, não deixam dúvidas quanto a essa procedência. Podemos mencionar, ainda, a existência de documentos que registram a ligação desses povos com a Jurema no período colonial. Um dos mais antigos, já bastante citado na literatura sobre o tema, foi descoberto por Câmara Cascudo, nos Arquivos da Sé em Natal. Nele é mencionado o falecimento na prisão, em 1758, de um índio da aldeia Mepibu, no Rio Grande do Norte, preso por ter feito "adjunto de jurema" (CASCUDO, 1978, p. 28). Em 1788, o padre José Monteiro de Noronha faz, em seu *Roteiro da Viagem da Cidade do Pará até as Últimas Colônias do Sertão da Província,* o seguinte relato sobre os índios Amanajó: "Nas suas festividades maiores *uzão* os que são mais hábeis para a guerra da bebida que fazem da raiz de certo *páo* chamado – Jurema – cuja virtude é nimiamente narcótica" (apud LIMA, 1946, p. 60).

A Vila de Alhandra

Segundo Maximiano Machado (1977), a aldeia "Iguaraig", a que se refere Jaboatam, seria a mesma "Aratagui". Assim, a primeira referência à aldeia que deu origem à Alhandra teria sido feita ainda no final do século XVI. Os índios lá assentados vinham de um aldeamento jesuíta e eram provavelmente Tabajara, uma vez que neste período o litoral sul, sobre controle dos portugueses, era habitado por índios aliados. Em 1610, a aldeia aparece no Catálogo da Companhia de Jesus, com o nome de Assunção, estando sob a administração dos jesuítas de Olinda. Em 1746, ela é administrada pelos padres oratorianos, sendo então registrada como aldeia de Nossa Senhora da Assunção de Arataguí, pertencendo à freguesia

de Taquara. Doze anos mais tarde, na ocasião da elevação da aldeia à categoria de vila, recebe o nome de Alhandra.

Na região, a Jurema foi mantida durante anos através das chamadas mesas de Catimbó, pelas famílias remanescentes da antiga Aldeia Arataguy, mormente pelo clã do Acais, formado pelo último regente desses índios e seus descendentes. Ao longo dos anos setenta, acompanhando o processo de burocratização das instituições religiosas na Paraíba, o cenário religioso de Alhandra será marcado pela legitimação da Umbanda frente à comunidade de juremeiros. Neste novo contexto, a Jurema é submetida a uma reinterpretação mitológica e ritual. Estas mudanças, contudo, não ocorreram de modo passivo, mas dentro de um processo dinâmico e dialético. Com efeito, a tradição advinda dos mestres juremeiros irá conferir, do mesmo modo, singularidade à Umbanda. Este encontro será caracterizado por uma interinfluência ativa, uma circularidade.

Os terreiros de Alhandra, portanto, serão marcados por dois universos integrados e, ao mesmo tempo, distintos: de um lado, orixás, exus e pomba-giras, cultuados nos toques para os santos ou orixás, de outro, mestres, caboclos e reis, cultuados nos toques para Jurema e nas sessões de mesa. Esta última, ao contrário da "gira", possui um caráter menos coletivo, sendo em sua maioria sessões fechadas. Os toques, por sua vez, são sessões públicas que acontecem de quinze em quinze dias, sendo um dia para os orixás e outro para Jurema. Estas sessões se incluem na categoria das "realizações culturais", mencionadas por Geertz, as quais, no conjunto dos rituais que constituem uma determinada religião, se apresentam como rituais mais elaborados e mais públicos, modelando espiritualmente um determinado grupo e envolvendo um maior número de disposições, motivações e concepções metafísicas (GEERTZ, 1989).

Há nos toques uma necessidade de transpassarem o limite entre o lícito e o não lícito, o que acontece, sobretudo, através da dança, do consumo de bebida alcoólica, do fumo, em fim, em meio à efervescência da festa e do som intenso dos 'ilus' (membranofones). Seriam o que denominou Michel Maffesoli de "centralidade subterrânea": "um verdadeiro conservatório do saber viver popular, que só se mostra em algumas situações paroxísticas" (MAFFESOLI, 1985, p. 47). Estas sessões apresentam um caráter lúdico, transgressor e socializador, estando associada à idéia de festa, de "brincadeira".

Estes rituais mostram que o atual cenário religioso de Alhandra se configura a partir da associação de traços do presente e do passado. Seguindo a idéia de Balandier, podemos dizer que se por um lado a tradição da Jurema apresenta uma figura "passiva", cujo papel seria de memorização deste passado e "conservação" do seu universo mítico e simbólico, por

outro, apresenta uma figura "ativa", que se manifesta, sobretudo através deste rituais (BALANDIER, 1997). Estas práticas, por meio das quais as disposições e motivações induzidas pelos símbolos sagrados se encontram e se reforçam mutuamente (GEERTZ, 1989), mantém a tradição da Jurema em Alhandra viva e ativa.

A Música ritual

A música do culto à Jurema em Alhandra consiste em cânticos denominados pontos ou toadas. A maior parte deste repertório deriva das tradicionais mesas de Catimbó. Com a penetração da Umbanda no universo da Jurema, esses cânticos, antes entoados ao som do maracá, ganharam o acompanhamento dos ilus e do triângulo, o que lhes conferiu uma singular sonoridade. Os novos instrumentos enfatizavam os aspectos lúdicos e festivos de um culto que se tornava mais coletivo. Como nos diz Dona Judite, juremeira de Alhandra: "[...] de primeiro era mesa branca. A gente faz agora é toque, por causa da folia dos caboclo que gosta de brincar".

Estes instrumentos, de origens diversas, bem sintetizam a tríade étnica que se encontra na base deste culto. Os ilus são membranofones bastante utilizados nos cultos afro-brasileiros da Paraíba e Pernambuco. Em Alhandra existem dois tipos destes tambores: o primeiro possui duas membranas, aros de ferro e é apoiado em uma base de madeira em forma de "T". O segundo é feito do tronco da macaíba e tem apenas uma membrana. Ele possui mais volume sonoro e uma maior durabilidade. Entretanto, por ser bem mais caro que o outro, é menos encontrado nos terreiros. De todos os instrumentos usados no culto, apenas os ilus são considerados sagrados. O ogã José, filho do mestre Ciriaco, nos explicou que antes de serem usados nas sessões, os tambores devem passar por um calçamento na Jurema. Vejamos seu relato:

> eles também são calçados com espíritos[...] são calçados na Jurema para não dar problema no ogã. São calçados tudo com ponto. Está firmado um ponto em cima, como um símbolo, o ponto daquele mestre. O mestre só quem sabe é Pai. Eu não posso ver as coisas que ele faz, eu não posso dizer que eu sei. Sempre existe o segredo. O que ele faz é pra não sujar o ogã. A gente chama sujar pra não dá desmantelo pro ogã. Você vê que tem muito Catimbó por aí que dá muito desmantelo [...].

De todo o impacto que a gira causou no cenário religioso de Alhandra, desde a dança, o colorido dos "trajes" das filhas-de-santo, entre outros, nada foi tão marcante quanto a presença deste instrumento. Mestre Deca, que cresceu observando sua mãe "trabalhar" na "mesa", tendo iniciado ainda criança nas sessões de Catimbó, nos narra seu primeiro encontro

com os tambores:

> [...] foi um certo dia, alguém me chamou, disse assim: "vamos na casa de Color que lá estão tocando", e eu disse "tocando o quê menino?" ele disse assim: "um zabumba". Aí, eu fui. Quando cheguei lá fiquei até morrendo de medo, porque eu nunca tinha visto aquilo. Aí eu vi aquelas mulheres, vestidas, mulher de vestidão, tudo branco, tudo girando e rodando, e depois eu vi elas se espritando, tudo mais, aí até que eu fiquei com cisma, não da turma que estava 'trabalhando', que eu já estava acostumado 'trabalhar', né? Aí eu fiquei com cisma daquelas porradas que estavam dando naquele elu, né? naquele zabumba, que naquele tempo eu não sabia o que era aquilo.

Mestre Ciriaco, que, assim como mestre Deca, começou nas mesas de Catimbó, teve seu primeiro contato com os ilus nos torés realizado por mestra Zefa de Tiíno. Sobre a inclusão desse instrumento em seus "trabalhos", Ciriaco nos fez o seguinte relato:

> faz porção de ano quando eu já estava adestro na mesa, eu já estava prático na mesa, trabalhando bem na mesa, então o povo pegaram a usar, o pessoal mesmo... bater em cima da mesa. E eu trabalhando e o povo batendo em cima da mesa, fazendo a mesma batucada. Aí, eu achei que dava certo, e com aquilo o médio melhorava mais o trabalho e eu também achava que ficava mais decente, né? (...) Eu trabalhando na sessão, na mesa... o povo gostava muito, que era muita gente, e tome na mesa levando a mesma batucada, eu cantando o ponto e eles (bate no banco ao lado) levando naquela batucada, e os espíritos foram gostando, e eu também, né? Que até achava bom e o povo: "Seu João vamos comprar um elu?" "Bora, né?" "É bom?" eu disse, "é bom". Aí quando compraram o elu eu mesmo já passei a fazer a gira, peguei girando o pessoal, e o povo: tome tambor.

O maracá, também denominado "marca mestra" pelos juremeiros[1], era o único instrumento usado nas sessões de Catimbó. Sua origem remonta aos índios que habitavam a região. Este instrumento, embora tenha tido no passado um papel fundamental no culto, hoje se encontra aparentemente dessacralizado. Mesmo nas sessões de mesa, onde é o único admitido, sua presença tem se tornado cada vez mais rara. A importância que tinha este instrumento no passado é evidenciada pelo lugar de destaque que ainda ocupa nas letras dos cânticos.

Ao contrário do maracá e do ilu, o triângulo não tem uma origem religiosa, e sim profana, estando ligado às tradições musicais da região. Sua presença, apesar de não ser considerado um instrumento sagrado, é considerada por todos os pais-de-santo como indispensável.

Nos terreiros de Alhandra, a palavra "ogã" designa o instrumentista que toca qualquer um dos instrumentos utilizados nos toques, embora o termo seja normalmente

[1] Cascudo registrou este termo também significando cachimbo (CASCUDO, 1951).

aplicado apenas aos tocadores de ilus. No Centro Espírita do Mestre Zé Pilintra e no Centro Espírita Ogum Beira-Mar, os tocadores são os próprios filhos (consangüíneos) dos Mestres, o que representa, além de uma considerável economia para os terreiros, um fator de segurança, pois sendo considerados sagrados, os ilus não podem ser tocados por qualquer pessoa, e muito menos por um ogã de "fora", como nos explica mestre Ciriaco:

> um ogã de fora não pode usar nosso tambor porque a gente não sabe como ele vem. Ele pode vir em outra forma e nós não queremos... então ele tem que ter aquele respeito, porque aquele tambor é uma base que ninguém pode estar pegando nele não.

Por todos esses motivos, os mestres iniciam cedo os filhos no ilu: José, filho do mestre Ciriaco, principal ogã da "casa", hoje com vinte e seis anos, começou aos dez; Mita, filho do mestre Deca, tem vinte nove anos e começou aos sete; Pedrinho, filho da Mestra Lia, tem quatorze e começou aos dez.

A aprendizagem dos ogãs se dá em dois momentos: primeiro pela observação/imitação, em que o iniciante, ainda criança, observa durante as sessões a performance de um tocador experiente. Em um segundo momento, mesmo sem ter adquirido domínio suficiente sobre o instrumento, assume o ilu durante as sessões, completando sua aprendizagem com os seus erros e acertos. Os mesmos pontos são enfatizados nos respectivos relatos dos ogãs José e Pedrinho:

> eu aprendi a tocar com um filho-de-santo do pai (de-santo) de meu pai. Aí eu me interessei, vi, achei bonito (...) aí eu fiquei olhando, olhando, e fui treinando, treinando, e aprendi. Aí meu pai colocou terreiro, né? Começou a dar toque. Aí eu fui pegando meio mais ou menos, mas graças a Deus enfrentei e aprendi.

> Rapaz, ninguém me ensinou não. Eu comecei só, aí, olhando. Vendo meu irmão tocar... Eu comecei ruim, porque eu era muito novo, tinha dez anos... e estou até hoje, graças a Deus. Todo tipo de sessão espírita eu toco... É como a gente tem no colégio, pra se formar, pra saber daquilo, aprender tudo, né? Pra se formar naquilo que está fazendo.

Assim, ao contrário dos cantores (mestres e médiuns da casa), para quem o processo de assimilação dos cânticos é resultado da ação das entidades sobre a "matéria", a aprendizagem musical dos ogãs é descrita como um processo intelectual, ou seja, como resultado de um esforço cognitivo para se obter um determinado conhecimento. Este fato, no entanto, não significa que os instrumentistas dispensem maiores envolvimentos com a questão espiritual: tendo aprendido a tocar, o ogã deve passar por um "amaci", a "lavagem das mãos

na Jurema" (também dizem "calçar" ou "ensementar" as mãos). Cada terreiro tem o seu ritual próprio, que é segredo do pai-de-santo e do ogã. Em algumas "casas", os tocadores são, ainda, batizados na Jurema. A necessidade dessa iniciação deve-se, sobretudo, à crença de que toda "demanda" enviada para o terreiro atinge primeiro os ogãs. Estes, portanto, precisam estar "limpos" para proteger todo o terreiro e a si mesmos. Como nos relata mestre Edu: "Tem que calçar a mão deles, né? Porque qualquer coisa que uma pessoa mandar, uma demanda de fora, primeiro aonde pega é no ogã".

Por outro lado, a não realização dos rituais acarreta sérios problemas para os músicos. Segundo o ogã Mita, sem o amaci não se adquiri resistência para tocar uma sessão inteira. Como nos diz o próprio: "Antes desse amacis a gente não agüentava isso, depois do amacis nós temos toda força pra isso". Do mesmo modo, um ogã com a mão lavada por um mestre não deve tocar para outro. Caso isto aconteça, todas as "demandas" e "mazelas" enviadas para o terreiro cairão sobre ele, ferindo principalmente suas mãos. Como nos diz José, "pode sujar muito a mão, estragar muito a mão, arrancar pedaço de carne com couro, com tudo, aí, não posso".

Outro ritual adotado pelo ogã em alguns terreiros é o "banho médio". Este, que deve ser realizado semanalmente, consiste em um banho de ervas e plantas específicas para cada sexta-feira do mês. Após o banho, o ogã deve se abster de bebida alcoólica e de relações sexuais. Nos dias de toque, esta abstinência inclui também o sábado.

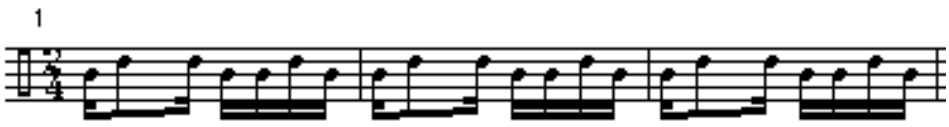
No Centro Espírita do Mestre Zé Pilintra e no Centro Espírita Ogum Beira-Mar, o ritmo dos ilus empregado no toque para mestre difere do toque para caboclo. No primeiro, essa diferença é bastante sutil, pois não há uma alteração na estrutura básica do ritmo: nos toques para caboclo, o andamento é mais rápido, enquanto que para mestre toca-se empregando mais variações. O interessante é que José, ogã da casa, toca de acordo com as características dessas entidades: para representar a personalidade forte e aguerrida do caboclo ele altera o andamento, toca mais "queimado". Já o mestre, considerado por José como mais "moderno", permitiria o emprego das variações. Vejamos sua explicação:

> tem várias diferenças: quando a gente ta tocando para mestre eu, de vez em quando, mudo a batida, mudo o som do ilu (...) Pra mestre a gente bate de um jeito mais moderno, um jeito compassado. Quando a gente ta batendo pra caboclo já é mais queimadinho um pouquinho.

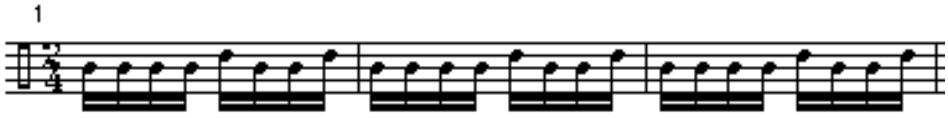
No Centro Espírita Ogum Beira-Mar, a diferença rítmica entre os toques para mestre e para caboclo é mais visível, embora, de vez em quando, o ogã empregue o ritmo de um no lugar do outro. Assim, ao contrário dos toques que registramos nas outras casas, neste terreiro

há uma fórmula básica específica para caboclo e para mestre, como mostram os exemplos abaixo:

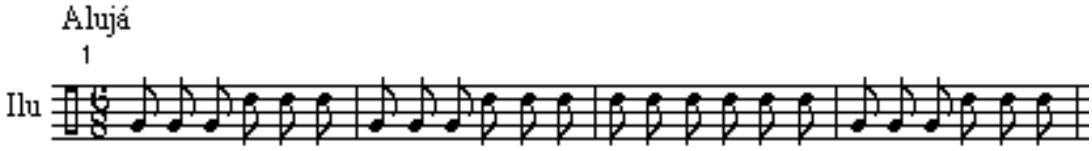
Toque para Mestre



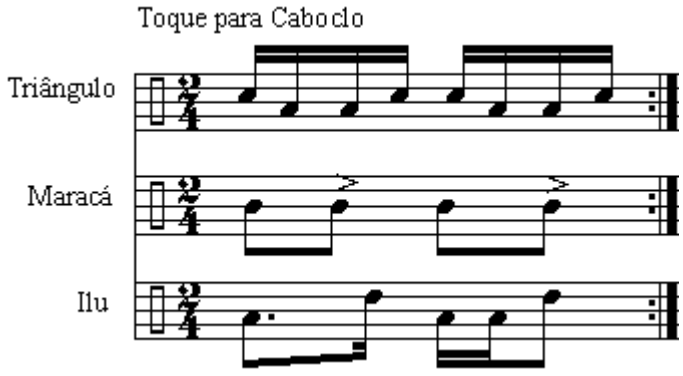
Toque para caboclo



O Templo Religioso Orixá São João Batista é o único terreiro a empregar o "alujá" ou "macumba", ritmo rápido, executado para acelerar a desincorporação do espírito. Segundo mestre Deca, embora se trate do mesmo ritmo, quando empregado no contexto dos toques para orixá ele seria denominado alujá, enquanto o termo macumba seria exclusivo dos toques para Jurema. Os filhos de santo, contudo, utilizam o primeiro termo nos dois casos.



Nos terreiros de Alhandra, não há uma batida específica para as sessões de Jurema e outra para os orixás, bem como não existe ritmo exclusivo de uma determinada entidade, ficando a caracterização das figuras do panteão restrita aos cânticos. Boa parte desses ritmos são variações dos exemplos acima e dos exemplos abaixo. Já o triângulo e o maracá, durante todo o toque, mantêm basicamente o mesmo ritmo.

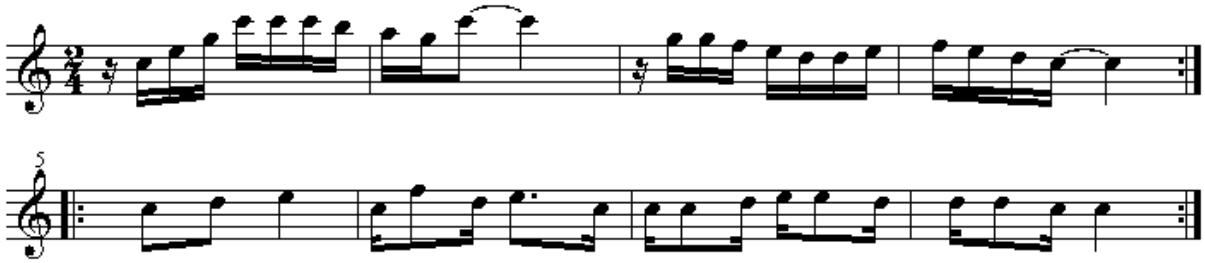


Sendo o culto da Jurema uma tradição oral, sem aprendizado sistemático ou

ostensivo, sem uma organização interna rígida, as letras dos cânticos desempenham um papel fundamental na transmissão do seu conteúdo histórico e mítico. Este fato é evidenciado pela freqüência com que os juremeiros a elas recorrem para dar explicações sobre o universo do culto.

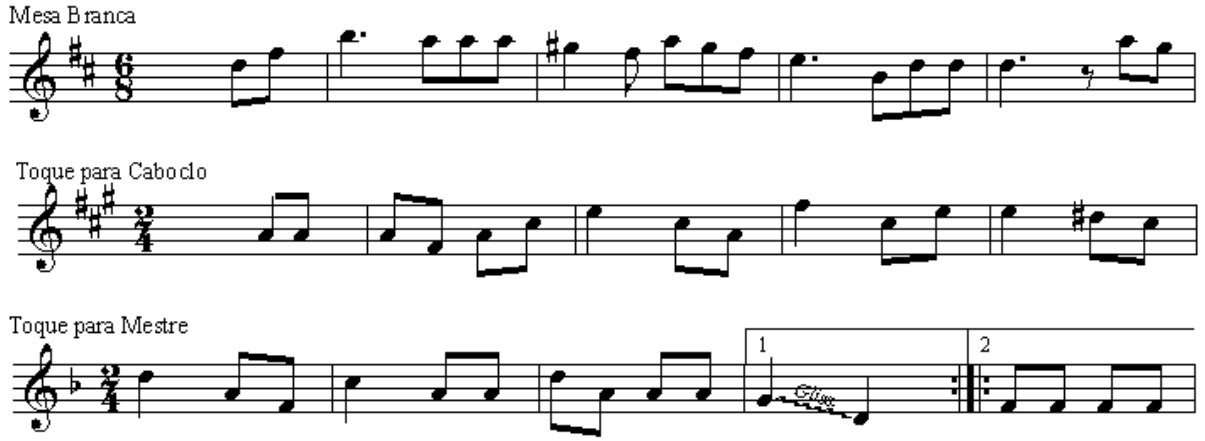
As letras das toadas cantadas nas sessões de mesa diferem, em sua maioria, das registradas nos toques, sobretudo pelo seu caráter mais narrativo. Quase todos os cânticos possuem duas ou três quadras, alguns chegando a cinco estrofes. Nas sessões de toque, as toadas são geralmente mais curtas, compostas de uma ou, no máximo, duas quadras.

Em todas as sessões, as toadas apresentam formas quadradas, geralmente binárias (A – B) e contrastantes.



Nas sessões de toque, a seção "A" é geralmente cantada pela primeira vez em solo, sendo em seguida repetida em uníssono pelo coro dos participantes. O mesmo coro canta com o solista a seção "B".

As melodias dos cânticos em todas as sessões apresentam uma predominância de modos de caráter maior (jônico, lídio e mixolídio). A estrutura melódica é harpejada. Nas sessões de toque, sobretudo nas toadas para caboclo, essa estrutura harpejada é mais perceptível, devido à menor quantidade de notas de passagem.



No culto da Jurema, a música mantém uma estreita ligação com o transe, desempenhando, com relação a este, diferentes papéis. Um deles é o de evocar a entidade que irá incorporar no médium. Outro é o de manter o transe após a instalação deste, o que para Gilbert Rouget seria a grande "função" da música (1980). O último papel corresponde aos cânticos ou a um determinado ritmo, cuja função seria o de desfazer a possessão. O exemplo mais claro dessa utilização da música na desincorporação é o "alujá", ao qual nos referimos acima.

Embora um estudo mais detalhado sobre a relação entre música e transe fuja aos nossos objetivos, devemos acrescentar que o transe pode ser visto como parte do processo de rememoração e reatualização ritual dos princípios míticos do culto. Seu poder ritual reside naquilo que Gilbert Durand chamou de "potência sincrônica da repetição", encontrada na criação artística, da qual a música é o melhor exemplo (DURAND, 1979). Acreditamos que uma das implicações desta relação entre música e transe assenta-se na importância, para o desencadeamento deste, da identificação do "médium" com uma determinada entidade, e do envolvimento emocional e afetivo dela decorrentes. Essa identificação é recordada e realimentada, como afirmou Segato em seus estudos sobre o Xangô do Recife, "por um conjunto de símbolos afetivos, dentre os quais o principal é a música" (SEGATO, 1990, p. 139).

Finalmente, o transe consiste em um dos temas mais delicados e complexos de um estudo sobre religião mediúnica, sobretudo por tratar de questões ligadas à religiosidade do "outro", e tentar revelar aspectos de sua intimidade e de sua experiência com o sagrado. Por outro lado, na relação entre música e transe vemos "naufragar", para usar uma expressão nietzschiana, nosso otimismo teórico, diante do impossível de esclarecer, diante do obscuro que não se deixa iluminar (Nietzsche, 1992).

Concluindo

O culto da Jurema em Alhandra remonta aos índios da antiga aldeia Aratagui. Ao longo dos anos setenta, o cenário religioso do município será marcado pela legitimação da Umbanda frente a comunidade de juremeiros e pela reinterpretação da tradição da Jurema. Contudo, o encontro entre estes dois universos será caracterizado por uma interinfluência ativa, uma circularidade.

No campo da música, estas transformações se expressam, sobretudo, pela chegada do ilu, que irá adquirir um lugar central no culto. Os aspectos mais festivos da "gira" são enfatizados por este instrumento e pelo triângulo. Ambos irão conferir à sessão de toque uma

sonoridade própria. Assim, ao ser submetida ao processo de reelaboração que perpassa todo o culto, essa música solidifica-se junto ao “novo”, adquirindo validade renovada, e conferindo, do mesmo modo, singularidade à Umbanda.

Referências bibliográficas

ASSUNÇÃO, Luiz C. 1999. *O Reino dos Encantados - Caminhos:* tradição e religiosidade no Sertão Nordestino. Tese de doutorado em Ciências Sociais (Antropologia): Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 1999.

ANDRADE, Mário. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1983.

BALANDIER, Georges. *Antropo-Lógicas.*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

_____. *A Desordem: Elogio do movimento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste Místico em Branco e Preto*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1945.

_____. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira Ed., 1971

BRUMANA, Fernando Giobellina; GONZÁLES MARTÍNEZ, Elda. *Marginalia Sagrada.* Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.

CASCUDO, Luiz da Câmara. *Meleagro:* pesquisa do Catimbó e notas da magia branca no Brasil. *2.* ed. Rio de Janeiro: Agir, 1978.

DURAND, Gilbert. *As estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

FERNANDES, A. Gonçalves. *O Folclore Mágico do Nordeste.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC, 1989.

LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil.* Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945.

LIMA, Oswaldo Gonçalves de Lima. "Observações sobre o 'vinho da Jurema' utilizado pelos índios Pancarú de Tacaratu" (Pernambuco). *Arquivos do Instituto de Pesquisas Agronômicas, vol. 4, Recife,* 1946.

MACHADO, Maximiano Lopes. *História da Província da Parahyba II.* João Pessoa: Editora Universitária/UFPB,1977.

MAFFESOLI, Michel. *A Sombra de Dionísio*: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento de uma Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.

PINTO, Clélia Moreira. *Saravá Jurema Sagrada.* Dissertação: Mestrado em Antropologia Cultural da Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1995.

SALLES, Sandro Guimarães de. *A Sombra da Jurema*: um estudo sobre a tradição dos mestres juremeiros na Umbanda de Alhandra. Dissertação: Mestrado em Ciências Sociais/Antropologia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal: 2003.

VANDEZANDE, René. *Catimbó.* Dissertação: P.I.M.E.S. do I.F.C.H. da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 1975.

VIOLA NOVA

José Roberto Zan
zan@iar.unicamp.br

Resumo: A música caipira, especialmente a toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, as músicas das as folias de Reis e do Divino, e a moda-de-viola, eram elementos constitutivos da complexa ritualística associada a práticas festivas e religiosas ligadas à cultura de pequenos sitiantes que ocuparam por muito tempo áreas de povoamento rarefeito do centro-sul do país. Tais práticas garantiam a reprodução da sociabilidade do bairro rural, um tipo de *habitat* disperso marcado por formas peculiares de solidariedade vicinal. Desde que foram incorporados ao mundo do disco, a partir do final dos anos 20 de século passado, esses estilos musicais sofreram modificações profundas do ponto de vista formal e adquiriram novos sentidos. Em diferentes momentos da história da música gravada no Brasil, compositores e intérpretes ligados ao segmento fonográfico sertanejo buscaram nessa espécie de "reserva de tradição" da música popular elementos destinados a dar "autenticidade" e legitimidade às suas produções. Recentemente, novas gerações de músicos têm voltado suas atenções para esse universo e produzido repertórios híbridos em que se mesclam elementos típicos da música caipira com aspectos diversos da música popular urbana e até mesmo da música erudita. São músicos pesquisadores que se destacam como compositores e instrumentistas dedicados ao estudo da viola caipira, instrumento característico desse universo musical. Com esta exposição pretende-se verificar até que ponto trata-se de produções que expressam novas formas de "reinvenção de tradições" e a construção de novas identidades em que se articulam não apenas o popular e erudito, mas aspectos culturais locais, regionais e globais.

As diferentes configurações que adquire o segmento da música popular brasileira conhecido como sertanejo nos remetem a matrizes musicais associadas a um determinado modo de vida ou a um tipo de sociedade que, na atualidade, praticamente desapareceu. Trata-se do mundo de pequenos sitiantes, de parceiros, de agregados que abrangeu por muito tempo as regiões de população rarefeita do centro-sul do país, mais precisamente no Estado de São Paulo, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e sudeste do Mato Grosso do Sul. Esse tipo humano, que recebe a denominação de caipira, estava ligado a um modo de vida muito particular. Numa pequena área de terra, desenvolvia uma agricultura diversificada, voltada para o consumo próprio, criava alguns animais, complementava sua dieta alimentar através da caça e da pesca, e praticava artesanato doméstico. Eventualmente, o pequeno excedente gerado pela economia caipira era comercializado no mercado mais próximo. Essa relação de troca ainda precária com a vila ou com a cidade não era suficiente para romper o equilíbrio daquela forma de organização social que Antonio Cândido denominou de sociedade de "mínimos vitais"

(CANDIDO, 1975, p. 27). Esses sitiantes compunham *habitat* disperso em que se configuravam unidades sociais caracterizadas por relações de parentesco e de solidariedade vicinal, denominadas "bairros rurais" (QUEIROZ, 1973). Uma complexa ritualística associada a práticas festivas e religiosas, em geral vinculadas ao universo do chamado "catolicismo rústico", garantia a reprodução da sociabilidade dos bairros. E a música era um dos elementos fundamentais desse universo.

Essa cultura começa a se configurar por volta do século XVII, quando o interior da capitania de São Vicente passou a ser ocupada por uma população composta por trabalhadores não escravos após o declínio do bandeirantismo que se voltou para a produção de subsistência**.** No século 19, com a expansão de grandes fazendas de cana, gado e café esses trabalhadores se converteram em sitiantes, agregados, posseiros, parceiros, sobrevivendo nas fímbrias da sociedade escravista brasileira, formandoum segmento social que Maria Sylvia de Carvalho Franco chamou de "homens livres na ordem escravocrata" (FRANCO, 1969). O pequeno sitiante caipira estava à margem da grande monocultura, voltada para a exportação, na qual predominava o trabalho escravo. O desenvolvimento do capitalismo no Brasil, acompanhado pela industrialização e pela urbanização da sociedade brasileira, especialmente ao longo do século XX, provocou o rompimento do "equilíbrio ecológico e social" desse modo de vida. Mas, apesar da sua desintegração, aspectos dessa cultura ainda sobrevivem na memória da boa parcela da população brasileira.

As matrizes musicais às quais nos referimos, eram partes integrantes da cultura desse segmento social. A toada, o toque de viola que acompanha as danças catira e cururu, a música das folias de Reis e do Divino e a moda-de-viola eram estilos musicais que não se dissociavam das práticas lúdico-religiosas da cultura desses pequenos sitiantes (MARTINS, 1974, p. 23). De acordo com estudos realizados por folcloristas, historiadores e etnomusicólogos, muitos dos elementos que compõem essas manifestações musicais são de origem européia e se mesclaram com aspectos da cultura indígena. A viola, por exemplo, pode ser uma derivação do instrumento português chamado viola de arame ou viola braguesa (possivelmente por ser originária de Braga), introduzido no Brasil pelos jesuítas. A moda, poesia cantada com acompanhamento de viola e/ou violão, mantém algumas características herdadas das cantigas de gesta e do romanceiro tradicional ibérico. Narrativa de fundo dramático, a moda normalmente conta casos extraordinários, sensacionais, ou descreve eventos relevantes do cotidiano caipira. É bastante semelhante ao que os nordestinos chamam de romance (SANT´ANNA, 2000, p. 29). O canto em duas vozes, em intervalo de terça, característico das duplas caipiras, é outra herança européia. Mas é provável que as vozes

agudas dos cantores tenha raízes ameríndias, assim como as danças catira (ou cateretê) e cururu. Possivelmente, os jesuítas preservaram essas danças e as integraram às festas católicas como estratégia da prática catequista.

Atualmente, essa cultura é identificada como uma espécie de reserva de tradição. Aí estão as "raízes" da chamada música sertaneja. Em determinados momentos, compositores, intérpretes e produtores vão buscar nessa reserva de tradição elementos que vão dar "autenticidade" à música produzida modernamente.

Da roça ao mundo do disco

Em 1910, o jornalista, escritor e produtor Cornélio Pires, paulista de Tietê, apresentou na Universidade Mackenzie, em São Paulo, um espetáculo que reuniu catireiros, cururueiros, e duplas de cantadores do interior. Nos anos seguintes, realizou shows com duplas caipiras em várias cidades do estado. Em 1929, pagou com recursos próprios a gravação do primeiro disco contendo músicas, anedotas e poesias caipiras na Byington & Company, representante da gravadora Colúmbia no Brasil (EMB, 1977, p. 614). O sucesso dessa primeira experiência levou Cornélio Pires a gravar outras séries e despertou o interesse das gravadoras para explorar esse novo segmento fonográfico. A partir de então, surgiram inúmeros compositores e duplas como Raul Torres, Teddy Vieira, João Pacífico, Alvarenga e Ranchinho, Tonico e Tinoco, Tião Carreiro e Pardinho, que produziram um vasto repertório considerado atualmente como a música sertaneja de "raiz".

É provável que algumas dessas duplas sertanejas mantiveram "raízes" musicais caipiras em seus repertórios espontaneamente, em função das suas origens. Porém, a integração dessas modalidades de música popular à indústria fonográfica e aos meios de comunicação de massa impôs mudanças na maneira como eram criadas, nos seus aspectos formais e até mesmo na recepção das músicas por parte do público. Numa entrevista concedida ao Programa*Ensaio*, da TV Cultura (produção de Fernando Faro), Tonico e Tinoco revelam que quando moravam na fazendo tocavam romance. Segundo eles, eram estórias tão longas que se fazia pausa para o "povo" tomar café (O termo romance que aparece na entrevista revela a memória do romanceiro tradicional ibérico presente nessa manifestação cultural). Mas quando se transformaram em artistas urbanos não puderam gravar as mesmas músicas que cantavam na fazenda. O próprio disco de 78 rpm impunha uma limitação de tempo à música, pois comportava aproximadamente 3 minutos de gravação em cada lado. Mas a percepção de Tonico e Tinoco das diferenças entre os mundos rural e urbano revela-se

mais aguda quando afirmam que "hoje, o povo da cidade não tem mais paciência para ouvir romances longos como aqueles. Temos que fazer composições mais curtas" (BERNARDELLI, 1992, p. 9).

O depoimento revela com notável clareza a consciência que têm esses artistas populares dos efeitos da desterritorialização da música popular, processo descrito de forma precisa e ao mesmo tempo sintética pelo sociólogo José de Souza Martins. De acordo com o autor, a música caipira "nunca aparece só, enquanto música. Não apenas porque tem sempre acompanhamento vocal, mas porque é sempre acompanhada de algum ritual, de religião, de trabalho ou de lazer" (MARTINS, 1974, p. 25). Ao ser apropriada pela indústria fonográfica, a música perde sua função de elemento mediador de ritualísticas inerentes ao universo social rural, e passa a circular em outra esfera;o mercado de consumo de bens simbólicos. Desse modo, "a música não medeia as relações sociais na sua *qualidade* de música, mas na sua qualidade de mercadoria" (MARTINS, 1974, p. 33).

Mesmo assim, composições de artistas dessa época ainda guardam traços da música caipira tradicional. Por exemplo, a conhecida composição de Teddy Vieira e Luisinho, *O Menino da Porteira*, de 1955, apresenta características bastante evidentes da moda de viola ou do romance sertanejo.

A partir do final dos anos 60, verifica-se uma grande expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural no Brasil. Essa expansão atingiu diversos ramos da indústria cultural como a produção editorial, as redes de televisão, a indústria fonográfica, cujas empresas passam a reorganizar seus processos de produção com base em novos padrões empresariais, na incorporação de novas tecnologias e na adoção de estratégias eficazes de *marketing*. É um momento que, segundo Renato Ortiz, ocorre a consolidação do mercado de bens simbólicos no Brasil (ORTIZ, 1988, p. 77).

Uma nova modalidade de música sertaneja começa a ser produzida nesse momento. Aí se destaca a atuação de Sérgio Reis um dos intérpretes que inauguram essa fase. Em 1973, marginalizado no mercado devido ao fim da Jovem Guarda, teve a iniciativa de gravar uma composição do repertório sertanejo quando presenciou uma multidão cantar durante um show na praça de uma cidade do interior mineiro, a música *Menino da Porteira.* De volta a São Paulo, gravou pela RCA aquela que talvez tenha sido a famosa composição de Teddy Vieira. Sérgio Reis deu um novo tratamento à música, com arranjo mais "moderno", incluindo instrumentos eletrônicos, economizou nos duetos e cantou com pronúncia "urbana". Foi um sucesso enorme de vendagem que lhe garantiu a realização de um filme com a temática da

música. No mesmo período, destacaram-se novas duplas como Milionário e José Rico, Léo Canhoto e Robertinho, que também marcaram o início dessa nova fase da música sertaneja.

A partir de então, novas duplas vão produzir um repertório que se confunde com o segmento, também em expansão naquele momento, chamado "brega". Isso tudo acontece num período em que se aprofunda no Brasil a chamada "modernização conservadora" com impacto enorme sobre o mundo rural.

A modernização que ocorre no campo a partir dessa época não modificou a estrutura fundiária até então vigente no país. A concentração da propriedade foi reforçada, latifúndios transformaram-se em empresas rurais, ampliou-se a mecanização da produção. O impacto desses processos sobre as relações de produção no campo foi muito grande. Vão desaparecendo as figuras do parceiro, do meeiro, do agregado nas áreas da tradicional cultura caipira. Ao mesmo tempo, intensificam-se, por um lado, o êxodo rural e o deslocamento de enormes contingentes de ex-trabalhadores rurais para as grandes cidades, ampliando o proletariado urbano. Por outro, cresce o assalariamento rural e a emergência da figura do bóia-fria (D´INCAO, 1979). Ocorre um verdadeiro esvaziamento do campo no Brasil e o inchaço das grandes cidades. Verifica-se, concomitantemente, a emergência de um novo empresariado rural. Pode-se dizer que começa a se configurar no país uma "nova ruralidade" (ALEM, 1996).

A partir dos anos 80 surgem duplas como Xitãozinho e Xororó, Zezé de Camargo e Luciano, Leandro e Leonardo, Jean e Giovani, dentre outros, que passam a produzir um novo estilo de música sertaneja ocupando um espaço importante no mercado fonográfico. O repertório produzido por elas é definido por críticos musicais e pesquisadores como "sertanejo *pop*", "sertanejo romântico" ou "*neo* sertanejo". São duplas mais suscetíveis a novas influências estilísticas. São artistas populares que vão produzir para um público de massa também suscetível às mudanças, à "modernização" da música sertaneja. Produtores, diretores artísticos e profissionais de *marketing* fonográfico que atuam em gravadoras indicam as inovações para garantir a vendagem dos discos. A antiga imagem caricata do caipira mau vestido, banguela, com chapéu de palha foi superada. As novas duplas usam roupas de grife, cabelo bem-cortado, têm os dentes tratados, etc. As mudanças estilísticas também têm apelo comercial destinado a um público ávido por novidades. A viola foi substituída por instrumentos eletrônicos como a guitarra, o contra-baixo elétrico e teclados, além de bateria e, eventualmente, bancada de instrumentos de percussão. Tanto as composições como os arranjos apresentam elementos da música urbana de massa, especialmente das baladas românticas da Jovem Guarda. Da música caipira, de fato, restam poucos aspectos. Talvez, as

vozes agudas dos cantores e os duetos em terça, porém empregados de modo mais econômico. Mas é interessante observar que algumas duplas inserem em seus CDs pelo menos uma música do chamado repertório de "raiz", com arranjos tidos como "modernos". Provavelmente isso representa uma estratégia de legitimação do disco e visa garantir identidade da produção com um público mais amplo.

Pode-se dizer que a imagem do caipira indolente de Monteiro Lobato vai ser substituída pela do novo empreendedor rural. Nesse contexto, novos elementos simbólicos presentes nesse repertório vão compor o que poderíamos chamar, provisoriamente, de uma nova "estética" ruralista. E parte deles é originária do mundo rural norte-americano. Essa música sertaneja começa a se mesclar com os elementos da música *country*. Não é por acaso que duplas sertanejas desse novo segmento vão gravar em Nashiville, o grande centro de produção da música "caipira" mundial. De certa forma, esse repertório está traduzindo as mudanças que ocorreram na sociedade rural brasileira nas últimas décadas. Os elementos simbólicos que vão compor uma possível identidade ruralista são, em grande parte, originários de tradições situadas além das fronteiras nacionais.

Músicos pesquisadores

Nas últimas duas décadas, surgiram novos compositores cuja produção está associada a cuidadosos procedimentos de investigação histórica e musicológica, combinada com o aprimoramento técnico tanto em termos composicionais como instrumentais. Talvez, essa geração de compositores tenha como um dos seus inspiradores, o músico Renato de Andrade, mineiro de Abaeté, nascido em 1932. Violinista de formação, Andrade passou a se dedicar ao estudo da viola caipira durante os anos 70. Mesclou elementos eruditos com a música popular e levou a viola para as salas de concerto interpretando, ao lado do repertório da música caipira, composições de Edino Krieger, Guerra Peixe e Francisco Mignone. Tem uma ampla discografia que contem um extenso repertório interpretado à viola com as diversas afinações que o instrumento adquiriu no Brasil, em especial as famosas "cebolão" e "rio abaixo" (EMB, 1977).

Dentre os músicos mais jovens ligados a essa geração dos pesquisadores, destaco os trabalhos de Ivan Vilela, Paulo Freire, Passoca, Roberto Correia e Braz da Viola.

Ivan Vilela é natural da cidade mineira de Itajubá e tem Graduação e Mestrado em Música pela Unicamp. Compositor e exímio instrumentista, Ivan combina o repertório tradicional da música caipira com composições próprias a partir de procedimentos

composicionais, de arranjos e de instrumentação eruditos e populares. Um dos seus trabalhos mais importantes é a Ópera Caipira "Cheiro de Mato e de Chão", composta a partir de um libreto do poeta popular Jehovah Amaral. Esse trabalho, apresentado como dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP, é composto por trinta e seis canções sob a forma de catira, cururu, folia, guarânia, ladainha, moda de viola e outras modalidades da música caipira, que narram uma estória com personagens típicos do mundo rural. Gravou vários CDs e, atualmente, é docente da USP/Campus de Ribeirão Preto, onde além de se dedicar ao ensino, dá continuidade a suas pesquisas e atividades artísticas.

Paulo Freire nasceu na cidade de São Paulo, estudou violão clássico em Paris e aprendeu a tocar viola com músicos populares da região do Vale do Urucuia, no noroeste de Minas Gerais. Mescla elementos musicais eruditos com o repertório caipira, fortemente influenciado por compositores tradicionais como João Pacífico, Raul Torres, Serrinha, Angelino de Oliveira, dentre outros. Possui uma extensa discografia, compôs trilhas para televisão e combina sua atividade musical com a de escritor.

Passoca (Marco Antonio Meireles Vilalba) nasceu em Santos e formou-se em arquitetura. É músico desde os treze anos e combina o violão e a música popular urbana brasileira com a viola caipira. Pesquisa a obra de compositores populares urbanos como Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Antonio Carlos Jobim e clássicos ligados ao repertório caipira como João Pacífico, Cornélio Pires, Lourival dos Santos, Tião Carreiro, Argelim de Oliveira e outros. Possui ampla discografia e compõe trilhas para cinema e televisão.

Roberto Correia é natural da cidade mineira Campina Verde. Tem Graduação em Física e Música pela UnB. É compositor, intérprete e arranjador. Desenvolve atividades de ensino e pesquisa na Escola de Música de Brasília. Possui amplo repertório gravado em CDs e inúmeras publicações em livros e vídeos contendo resultados de suas pesquisas sobre a viola e a música caipira.

Braz da Viola é mineiro de Consolação. Além de compositor, regente e instrumentista, é luthier. Dedica-se, dentre outras coisas, ao estudo e à confecção de violas de Cocho. Em 1991, criou a Orquestra de Viola Caipira em São José dos Campos. Tem obras publicadas em livros (métodos e peças musicais), em CDs e em vpideos.

Em geral, esses músicos são originários da classe média urbana, intelectualizados, que se encantam com cultura e com a música caipira. Arriscaríamos dizer que eles olham para a tradição de uma forma muito particular, até mesmo como fonte de pesquisa. E aí reside um problema complexo, um importante objeto de investigação para as ciências humanas.

A produção desses compositores coloca a necessidade de compreendermos o sentido que determinados sujeitos sociais atribuem à tradição. A tradição não pode ser vista como algo estático, naturalizado. Ela é redefinida, construída, reconstruída permanentemente, no presente. Vale lembrar o já clássico texto de Eric Hobsbawm e Terence Ranger, sobre a "invenção das tradições" (HOBSBAWN; RANGER, 1984). Pode-se dizer que a tradição é uma invenção moderna. É o homem do presente que olha para o passado e elege (ou escolhe) determinados aspectos que vão compor o que ele define ou reconhece como tradição. Tal escolha é determinada ou orientada pelos valores dos sujeitos. Não nos referimos aqui ao homem do presente como categoria abstrata, mas a sujeitos concretos, inseridos em teias de relações sociais marcadas por tensões e conflitos. Conflitos e lutas que são da própria natureza da sociedade moderna, de base capitalista, e que se expressam ou se manifestam no plano da cultura. São sujeitos dotados de valores, interesses, projetos específicos e que através deles olham para o passado e inventam ou reinventam tradições. Poderíamos afirmar então que no presente convivem, de forma conflituosa, múltiplas tradições. Desse modo, poderíamos dizer que esses artistas estão preocupados com a busca das "raízes" da música brasileira. Trabalham com a noção autenticidade cultura popular. E isso tem antecedentes históricos no Brasil.

Em primeiro lugar a perspectiva romântica – que está presente na obra de muitos intelectuais brasileiros do início do século XX – através da qual buscava-se identificar na cultura do povo elementos da identidade cultural brasileira. Acreditava-se que tais elementos estavam presentes na cultura do homem de campo. Por se tratar de um tipo humano originário de contextos sociais pré-capitalistas o homem do meio rural ainda não havia sido corrompido pela modernização, pelo mundo urbano, pela sociedade industrial. Era considerado bom, puro e dócil. Já nas cidades, com o processo de industrialização que se acelera a partir das primeiras décadas do século XX, começa a emergir uma nova categoria ou uma nova classe social, o proletariado urbano. E juntamente com ela um novo tipo de conflito social até certo ponto ameaçador paraas elites brasileiras, a luta de classes. O proletariado nascente era, de certo modo, identificado como componente das chamadas "classes perigosas". Em segundo lugar, o dilema compartilhado por grupos sociais dominantes, da construção do estado nacional. A necessidade de construção e consolidação da nacionalidade orientava a escolha dos elementos culturais populares constitutivos da identidade cultural brasileira. Desse modo, configura-se o ideário "nacional-popular".O modernista Mário de Andrade, por exemplo, buscava nas culturas populares regionais e rurais os elementos de uma autêntica música brasileira ou, posto de outra forma, as bases do nacionalismo musical. Vila Lobos, outro caso exemplar, chegou a introduzir alguns elementos da chamada música caipira de raiz em sua

obra. Não só caipira, mas de culturas rurais ou sertanejas de outras regiões do país (CONTIER, 1985). Juntamente com outros músicos nacionalistas, realizou o que poderíamos chamar de apropriação culta da música popular rural.

De certo modo, o sentido da produção dos novos músicos pesquisadores a que nos referíamos guarda alguma afinidade com a dos compositores nacionalistas dos anos 30 e 40. Porém, é preciso destacar que esses novos artistas vivem num momento histórico distinto. Atualmente, não se coloca mais a questão da nacionalidade como na primeira metade do século XX. Esses jovens músicos vivem num contexto histórico marcado pela inserção do país numa conjuntura internacional em que se verifica o aprofundamento da internacionalização do capitalismo e da mundialização da cultura. São processos definidos por alguns cientistas sociais como globalização, acompanhados pelo fortalecimento das tendências de desenraizamento e mercantilização da cultura. Nesse quadro, abre-se uma nova crise nas configurações dos estados nacionais. Como diz Stuart Hall, a globalização provoca um "afrouxamento" da noção de cultura nacional e cria brechas para processos de identificação "acima" e "abaixo" dos contornos do estado-nação (HALL, 1995). Verifica-se, portanto, o que alguns sociólogos definem como a dialética da globalização, ou seja, a relação contraditória entre o global e o local, ou entre as tendências de homogeneização presente em circuitos culturais mundializados e a busca da alteridade, do autêntico, da diferença (ORTIZ, 1994; IANNI, 1992; MENDES, 2001). Mesmo reconhecendo as particularidades das produções desses compositores, ousamos afirmar que o que orienta as ações desses artistas e até mesmo a identificação do público com esse repertório são as novas demandas por "autenticidade" e alteridade que se reforçam frente à padronização global.

Referências bibliográficas

ALEM, João Marcos. *Caipira e country:* a nova ruralidade brasileira. São Paulo: USP/FFLCH (tese de doutorado), 1996.

BERNARDELLI, Maria Madalena. Breve histórico da música caipira. *Leitura* (publicação Cultural da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo S/A-IMESP, 10(117), fev. de 1992

CANDIDO, Antonio. *Parceiros do Rio Bonito*: 3. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil.* São Paulo: Novas Metas, 1985.

D'INCAO, Maria Conceição. *Bóia Fria:*acumulação e miséria. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

Enciclopédia da Música Brasileira-erudita e popular. São Paulo: ArtEd., 1977.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Fundação do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IANNI, Octavio. *A sociedade global.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

MARTINS, José de Souza. "Viola Quebrada". *Revista Debate & Crítica*. São Paulo: Editora HUCITEC Ltda, n. 4, 1974. p. 23-47.

MENDES, Candido; SOARES, Luiz Eduardo (organizadores). *Pluralismo cultural,identidade e globalização*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira:* cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

_____. *Mundialização da cultura.* São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Bairros rurais paulistas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola:* ensaio do cantar caipira. Marília: Editora Unimar, 2000.

"VIVAMOS O DIA DE HOJE COMO SE CRISTO VOLTASSE AMANHÃ": A PRESENÇA DO DISCURSO PIETISTA E ASCETISTA NA MÚSICA EVANGÉLICA.

Zilmar Rodrigues de Souza
zilmar@iar.unicamp.br

Resumo: A música evangélica é considerada nesse trabalho como produto das transformações culturais ocorridas na sociedade brasileira, bem como das mudanças de comportamento - de usos e costumes -, observadas nas diversas denominações evangélicas ao longo de todo o século XX. A gradativa aceitação do rock, a adoção de uma linguagem trivial e cotidiana nas letras das canções e a utilização de instrumentos musicais, outrora proibidos, instaura uma tensão no âmbito das igrejas evangélicas. Até a década de 1980 a idéia de "estranhamento do mundo" é amplamente vivida pelos evangélicos, principalmente os pentecostais. É nesses termos que produção musical evangélica dos anos 1970 e 1980 identifica acentuadamente um discurso pietista e asceticista, não só nas letras das músicas, como no conjunto instrumental utilizado nos discos. Com base na análise de três músicas do repertório evangélico da década de 1980, pretende-se mostrar a presença de um discurso ideológico-doutinário (sectarismo, ascetismo e pietismo) na produção musical evangélica desse período.

Falar sobre música evangélica implica em considerarmos que se trata, antes de tudo,de um fenômeno social complexo. Com a expansão da indústria do disco no Brasil a partir da década de 1970, o aparecimento de novos segmentos musicais no mercado e o surgimento de novos suportes tecnológicos de produção musical -- sintetizadores, gravadores *multitrack*, *drum machines*, *sequencers*, entre outros -- observa-se, de igual modo, transformações significativas no segmento musical evangélico. Todavia, cabe ressaltar a importância de elementos doutrinário-ideológicos presentes na música evangélica, sem os quais esta se esvaziaria em sua essência. Refere-se aqui, especificamente, a um modo ascético e pietista de vida religiosa, acentuadamente observado nas denominações evangélicas pentecostais[1] a partir de finais dos anos de 1950 até meados da década de 1980.

"Vivamos o dia de hoje como se Cristo voltasse amanhã" era o *slogan* da gravadora evangélica Bom Pastor, uma das pioneiras nesse segmento musical e uma das poucas que ainda atuam no mercado -- ainda desde o ano de 1971. O que se verifica ao longo da produção

[1] Assembléias de Deus, Deus é Amor, e o Brasil para Cristo, são algumas das denominações que melhor representam numericamente os Pentecostais no Brasil nesse período.

musical fonográfica evangélica no Brasil, a partir do final da década de 1950, é que a "Música Gospel" , como é rotulada hoje a "Música Evangélica", é produto, também, da incorporação de códigos éticos refletido nos usos e costumes adotados pelos crentes dessas denominações religiosas. O *slogan* da gravadora Bom Pastor demonstra de forma clara a aspiração do crente pela vida eterna, ao mesmo tempo em que denota um desencanto pelo mundo.

Os crentes, como eram comumente conhecidos os evangélicos, pregavam o desprendimento das coisas materiais e dos valores terrenos através da sistematização de uma conduta ética. Essa renúncia ao "mundano" dava-se, sobretudo, através de indicadores externos da conversão, ou seja, de sinais externos da santidade. Em outras palavras, era imprescindível o "apartamento do mundo". O Crente, eleito de Deus, levava uma vida comunitária monástica, com base em uma nova ética religiosa e em um novo código de comportamento para o cotidiano. Com bases nesses novos preceitos não era permitido ao crente tomar nenhum tipo de bebida alcoólica, ir ao cinema, ir ao teatro, ver televisão, às mulheres não era permitido cortar o cabelo, usar batom ou quaisquer tipos de adereços, etc. Esse desencantamento (distanciamento, alheamento) mundano é oriundo do ascetismo protestante Calvinista, que se opõe de forma veemente à opulência da vida cotidiana. Como coloca Weber na *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*,[2] "o após-morte não apenas era mais importante que todos os interesses da vida neste mundo, como também em muitos aspectos mais seguro [...]" (1992, p.76).

Weber (1992) distingue dois tipos de ascese. A ascese extramundana, do monge, com sua prática "fora do mundo", e a ascese intramundana, do protestante puritano, que permite ao fiel cumprir no "meio do mundo" a vontade de Deus em evitação metódica de todos os prazeres efêmeros do mundo.

Por conseguinte, a vida do crente eleito e santificado pela graça divina era dirigida para um único fim transcendental: a salvação eterna. Como coloca Weber (1992) "o mundo existe para glorificação de Deus, somente para este fim. O Cristão eleito está no mundo

[2] *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo* de Max Weber é imprescindível, ainda hoje, para se entender as mudanças ocorridas com as igrejas evangélicas brasileiras nas últimas décadas. Trata-se de um livro publicado em duas partes (1904-1905) como artigo científico na revista alemã *Archiv für Sozialwissenschaft* (*Arquivo da Ciência Social e Política*) onde Weber era um dos co-editores. A obra está dividida em duas partes. Na primeira o autor define o problema, fala de conceitos básicos da temática e do objeto da pesquisa. Na segunda argumenta sobre "A idéia de profissão do protestantismo ascético", tratando dos fundamentos religiosos da ascese intramundana e num último item junta num discurso a ascese e o capitalismo. Nessa obra, as formas puritanas de protestantismos recebem o rótulo de "protestantismos ascético". Esse texto mostra-se ainda atual quando o situamos no contexto do universo simbólico dos evangélicos.

apenas para aumentar esta glória, cumprindo seus mandamentos ao máximo de suas possibilidades" (p.75). O crente, uma vez salvo, remido, santificado, liberto do pecado e consciente da perfeição, a qual deveria atingir e da qual Cristo era modelo, seria, aqui no mundo, confrontado constantemente por provações. Na verdade o que estava em questão era sua fé, para aumento da "glória de Deus", tal qual Abraão foi provado ao submeter seu filho Isaac ao sacrifício. Abraão é considerado um referencial, nesse sentido, para a fé Cristã.[3]

O crente eleito tinha que externar sinais visuais de salvação, sinais externos de santidade manifesta na conduta diária do crente. Como no puritanismo, para o crente mostrar-se santificado ele precisaria exteriorizar sinais de comportamento "exigidos" pela comunidade religiosa, que os diferenciam da sociedade inclusiva. Com isso, ele denota sua condição de salvo em Cristo, agora de "luz do mundo". O crente estava neste mundo, mas não devia usufruir "dos sedutores apelos do lazer e das opções de entretenimento criadas pela indústria cultural" ou seja, o crente devia apartar-se dos prazeres efêmeros e ter completo alheamento da vida cotidiana (MARIANO, 1995, p. 146). Na verdade o crente estava nesse mundo mas não pertencia a ele.

Se por um lado, como no caso da mulher evangélica, o uso de adereços e vestuário era regulado -- o uso de brincos, pulseiras, colares, calças compridas, mini-saia -- por outro, essa restrição dá origem a um novo padrão estético, uma espécie de contracultura sectarista-ascetista. O distanciamento do mundo, como fuga da vaidade terrena, cria em todo caso, um padrão estético que identifica o grupo. Eliane Gouveia, [4] falando sobre o vestuário feminino e de como as mulheres pentecostais deviam portar-se após a conversão, observa:

> cabelos longos e traçados soltos ou coques. Saias longas, ou abaixo dos joelhos, em cores, tecidos e estampas muito discretas. Modelos pouco elaborados. O não uso de calças compridas, pinturas no rosto, nas unhas, nenhum tipo de jóias ou bijuterias ou perfumes.

No caso da música esses modos de apresentação ascetista podem ser verificados nas letras e na forma como são conduzidos o acompanhamento instrumental. Sobre este último é preciso enfatizar as tensões entre as denominações evangélicas e a música popular ocorridas nesse período. O que fundamenta a concepção ascética aqui são as resistências no uso de

---

[3] Conforme também observa-se no hino "Bem Aventurado" do hinário evangélico " Harpa Cristã": Bem aventurado o que confia / no senhor como fez Abraão // Ele creu ainda que não via / e assim a fé não foi em vão.

[4] GOUVEIA, Eliane Hojaij. *Os Pentecostais e a moda*. Universidade Aberta, nº 3.

determinados instrumentos musicais, estilos, ou aparato tecnológico com base no alheamento ao mundo. São rejeitados quaisquer instrumentos, estilo, forma de cantar, que trouxessem referência à "música do mundo".

Mesmo havendo, em alguns casos, semelhanças em relação ao estilo de artistas seculares, evitava-se qualquer referência aos modismos mercadológicos musicais vigentes. Essa identidade proposta para a música evangélica, separada do mundo, irá referir-se à não-utilização dos instrumentos elétricos e eletrônicos (guitarra e o sintetizador), à bateria e aos instrumentos de percussão, pela ênfase rítmica e pela analogia de estilos musicais que traziam à lembrança os padrões comportamentais e de vestuário inerentes a exploração da imagem do artista popular. Termos como "música espiritual", "música sacra", serão utilizados pelos crentes pentecostais, frente à distinção de uma "música do mundo" secular, e por isso, "mundana" e profana.

Ao tratar dos conteúdos que denotam essa visão de mundo ascetista é primordial citar os hinários protestantes. Na Harpa Cristã, principal hinário das Assembléias de Deus, é constante os temas que reforçam a reafirmação do completo alheamento ao mundo bem como o desinteresse pelos temas sociais e do cotidiano.[5] Como já foi colocado em linhas precedentes, uma vezconvertido o crente deveria procurar cultivar uma vida de comunhão íntima e diária com Cristo, desprezando os interesses materiais e mundanos e vivendo apenas "Em Jesus", como bem lembra o Hino 400 da Harpa Cristã:

> em Jesus vivendo cada dia / Em Jesus eu tenho alegria / Em Jesus oh doce harmonia! / Em Jesus desfruto paz de Deus (Harpa Cristã, nº 400).

Ainda nessa perspectiva a imagem do crente como peregrino nessa vida efêmera, nesse mundo passageiro, deixa implícita a anulação do gozo espontâneo da vida, tendo como meta o Céu, é o que se pode verificar no hino "O peregrino e a Glória", do mesmo hinário:

> peregrino segue para a glória, pro céu onde em breve entrarás! / Ouves já os cantos de vitória? / Lá no Céu também tu cantarás (HARPA CRISTÃ, nº 361).

De igual modo a aspiração por deixar este mundo e morar no céu também foram muito exploradas na hinódia evangélica. O céu é usado metaforicamente, tal qual o anseio do

[5] FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. Documento não paginado.

crente pela pátria distante, pela terra prometida, pela "Jerusalém Celestial, mansão de paz tão divinal!" (HARPA CRISTÃ, nº 494).

O pietismo, a "peregrinação", o "anseio por morar no céu", [6] temas relacionados à ascese evangélica, são elementos que, além de estarem inseridos na hinódia evangélica brasileira, encontram-se presentes também na produção musical fonográfica evangélica que compreende o período já citado anteriormente.

A associação com o "mundanismo", que aos ouvidos evangélicos evocava a música popular, impedia não só uma maior aproximação entre esse tipo de música e as igrejas, como também barrava um maior diálogo entre os hinários evangélicos e a música popular brasileira. Entretanto, a partir do final da década de 1960 e início da de 1970, a hinódia vai perdendo cada vez mais espaços para os compositores evangélicos brasileiros oriundos das próprias denominações. Começa-se a intensificar a produção de discos evangélicos, muito embora de forma insipiente. Cabe reafirmar, no entanto, que essa produção, pelo menos no que diz respeito às denominações pentecostais,é acompanhada por esse ideal ascético. Indo num movimento inicial de completa estranheza até, com o passar dos tempos, as tensões entre o crente e o mundo tornam-se cada vez mais tênue, até alcançar um estado de "acomodação ao mundo".

Cecília de Souza, intérprete evangélica, na música "só entra lavado", imprime a exortação à um estado de santificação para o crente salvo do pecado e separado do mundo. Define, a cantora, os pré-requisitos para alcance da salvação do crente e entrada no céu:

> [...] não entra [no céu] o crente com a televisão / Não entra ninguém que vai ao cinema, só entra o crente que o mundo condena / Não entra idólatra e nem feiticeiro só entra os lavados no sangue do cordeiro / Não entra irmãs que tiram as sobrancelhas, nem irmão que falam da vida alheias / Desobedientes lá não tem lugar somente os santos lá vão poder entrar . (SOUZA, s.d.).

A cantora reafirma o ascetismo na forma de usos e costumes. Não terá direito a salvação quem freqüenta o cinema, quem vê televisão, as mulheres que tiram sobrancelhas. Os usos e costumes, baseados numa determinada concepção de vida, definiam padrões estéticos singulares, oriundos de um rígido código de comportamento. Ainda, a moralidade ascética opõe-se hostilmente a quem "fala da vida alheia", quem não é obediente e quem

[6] Veja-se a esse respeito a produção musical da época. Como exemplo cita-se alguns títulos como "Que bom seria se Jesus voltasse agora" (Cícero Nogueira)," A grande viagem" (Esdras Carneiro) e " O Rei está voltando" (s.n.t.).

pertence à outra religião. A música foi gravada em ritmo de marcha e a guitarra faz o desenho melódico da tuba, por referência à Banda, formação instrumental muito comum nas Assembléias de Deus até a década de 1980, usadas nas cruzadas evangelísticas e desfiles no dia da Bíblia, data de importância comemorativa para os crentes.

Essa nova forma de viver refletia-se no cotidiano próprio da comunidade denominacional, trazendo toda uma carga semântica, de sentido e significado, às letras das composições, conforme podemos observar na letra da canção do intérprete e compositor evangélico Cícero Nogueira:

> crente Raimundo pé na igreja e pé no mundo / No cinema e no teatro e no culto de oração / Ele não sabe se volta pro Egito ou se fica na igreja caminhando pra Sião / Tem muita gente que ainda não se conforma para a vida de outrora quer voltar / Não se esquece dos barzinhos e das piadas e das altas madrugadas tem desejo de voltar / Não se esquece da cachaça do whisky da jogatina chocarrice coisa que no mundo há / Crente Raimundo não se envolva com o mundo no Egito tem bolota na igreja tem maná (1993).

A palavra "Raimundo", na letra de Cícero Nogueira, não possui nenhum semantismo, serve apenas para rimar com "mundo". Nota-se a partir do uso desse tipo de letra a caricaturização de situações e indivíduos, [7] geralmente acompanhadas, em ritmo de xote ou forró. A letra descreve um indivíduo que, na realidade, ainda não conseguiu um desencantamento completo do mundo. Egito, aqui, é sinônimo de prisão, de cativeiro, de vida pregressa. É reafirmado também o código de conduta pentecostal: o crente não deve ir ao cinema, ao teatro, tomar bebidas alcoólicas, jogar, etc.

Posteriormente esses modos ascetista de vida no mundo para os evangélicos ganham uma projeção comunitária, coletiva, representada pela "igreja" simbolicamente a "noiva de Cristo" a espera de ser "arrebatada" pelo noivo; Jesus Cristo. Para usufruir desse dia a igreja – noiva – teria de estar preparada, [8] pura, para esse encontro. O cantor Francisco Soares chega a definir esse "Caráter da Igreja": A igreja de Jesus é diferente / não tem prata não tem ouro nem troféu / É revestida de pureza e santidade / os seus olhos estão firmados no céu.

O que está posto é um discurso que se verifica nas comunidades evangélicas anterior à década de 1990, muito embora se considere que o movimento ascetista ainda encontra-se presente nas denominações evangélicas sob outras configurações. O ascetismo no âmbito

[7] Em músicas do próprio compositor: Crente Quadrado, Crente Bombeiro, etc.
[8] Conforme a parábola das dez virgens.

dessas comunidades, bem como de outras mais recentes – principalmente nas denominações neopentecostais --, aos poucos ganha um discurso de "acomodação ao mundo".

O que se quis mostrar aqui é que a música evangélica é produto do seu tempo, de elementos simbólicos e religiosos, que se somam aos conflitos que estão presentes na relação do homem (evangélico) com o mundo.

Referências bibliográficas

BRAGA, Henriqueta Rosa Fernandes. *Música sacra evangélica no Brasil*. s.n.t., [1960?].

BLANCHARD, John et. al. *Rock in... Igreja?!,* São Paulo: Fiel, 1986.

DIAS, Márcia T. Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000.

FREDERICO, Denise Cordeiro de Souza. *A seleção de cantos para o culto cristão:* critérios obtidos a partir do estudo da tensão entre tradição e contemporaneideade na história da música sacra cristã ocidental. Tese de Doutorado. S.n.t.

GOUVEIA, Eliane Hojaij. In: *Os Pentecostais e a moda*, Universidade Aberta, fascículo 3, s.d.

MARIANO, Ricardo. *Análise sociológica do crescimento pentecostal no Brasil*. São Paulo. Tese (doutorado em sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Neopentecostalimo:* os pentecostais estão mudando. São Paulo. Dissertação (mestrado em sociologia) – Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995.

ORTIZ, Renato. *A moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SOUZA, Zilmar Rodrigues de. *A música evangélica e a indústria fonográfica no Brasil :* anos 70 e 80. Dissertação de mestrado não publicada, Campinas, São Paulo: IA/UNICAMP, 2002.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1992.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil:* a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese de doutorado não publicada, São Paulo: USP, 2002.

Discografia

NOGUEIRA, Cícero. *Crente Raimundo.* Recife: RPG, 1993.

SOUZA, Cecília de *Só entra lavado*. Novas de Paz: São Paulo, s.d.

SOARES, Antônio. *O caráter da igreja*. Recife: Estrela do Oriente, s.d.

VIVÊNCIAS E CONCEPÇÕES DE FOLCLORE E MÚSICA FOLCLÓRICA: UM *SURVEY* COM ALUNOS DE 9 A 11 ANOS DO ENSINO FUNDAMENTAL

Cristina Rolim Wolffenbüttel
cwolffen@terra.com.br

Resumo: A presente pesquisa teve como objetivo investigar vivências e concepções de folclore e música folclórica de alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. Na revisão da literatura são apresentadas pesquisas e estudos recentes em educação musical, cuja crescente tendência tem sido aproximar o ensino de música das vivências cotidianas dos alunos, e pesquisas sobre folclore e folclore na educação. O referencial teórico é formado por três perspectivas distintas, porém complementares: modelos de ensino escolar, o folclore, e propostas de inclusão do folclore na escola, com base na Carta do Folclore Brasileiro de 1951 e na Carta do Folclore Brasileiro de 1995. O método utilizado na investigação foi o *survey* interseccional de pequeno porte. Através de procedimentos de amostragem por estratos e amostragem aleatória simples, foram selecionados 11 alunos da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS. Os dados foram coletados por meio de entrevista semi-estruturada. Os resultados da pesquisa inclui vivências e concepções de folclore e música folclórica dos alunos investigados, além de informações sobre a educação musical existente nas escolas cujos alunos foram pesquisados. Como conclusão da pesquisa são apresentadas as contribuições deste trabalho para a área de educação musical, enfatizando a necessidade do estabelecimento de uma interlocução entre o ensino escolar e o folclore, numa tentativa de fornecer subsídios para a construção de alternativas de inclusão do folclore no ensino escolar.

A literatura da área de educação musical tem demonstrado uma preocupação crescente quanto ao conhecimento dos diversos aspectos que fazem parte da vida do aluno, com vistas a conhecer as concepções e as vivências de música que constituem o seu universo musical. Trabalhos como os de Arroyo (1990), Souza (1996, 2000), Oliveira (2001) e Tourinho (1993a), entre outros, tem buscado alternativas para diminuir o distanciamento existente entre o mundo cotidiano e o ensino musical escolar.

Um modo de relacionar a vida dos alunos ao ensino na escola, é considerar a sua cultura experiencial que, segundo Pérez Gómez (2001), é a

> peculiar configuração de significados e comportamentos que os alunos e as alunas elaboram de forma particular, induzidos por seu contexto, em sua vida prévia e paralela à escola, mediante os intercâmbios "espontâneos" com o meio familiar e social que rodeiam sua existência. A cultura do estudante é o reflexo da cultura social de sua comunidade, mediatizada por sua experiência biográfica, estreitamente vinculada ao contexto. (PÉREZ GÓMEZ, 2001, p. 203).

O folclore e a música folclórica, como formas de manifestação existentes na cultura, também podem fazer parte da cultura experiencial do aluno. Segundo Câmara Cascudo, o folclore constitui-se num conjunto de variadas tradições das pessoas que vivem em sociedade, podendo fazer parte de suas vidas (CÂMARA CASCUDO, 1984, p. 334). A música folclórica, do mesmo modo, é uma das áreas de estudo do Folclore, permeando a criatividade de variados grupos sociais (LAMAS, 1992, p. 15).

Os estudos sobre folclore e música folclórica têm crescido significativamente, com o intuito de resgatar e analisar fatos folclóricos de diferentes regiões brasileiras (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1999, p. 224). Todavia, apesar do crescimento desses estudos, ainda são poucos os dados sistematizados sobre o que os alunos do ensino fundamental pensam e praticam de folclore e música folclórica em suas vidas diárias.

Diante disso, a presente pesquisa objetivou investigar vivências e concepções de folclore e música folclórica de alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. Esse objetivo desdobrou-se em três questões norteadoras: a) a música folclórica está presente na vida dos alunos? b) em que âmbito das vidas dos alunos o folclore está inserido? c) quais as concepções que os alunos têm sobre folclore e música folclórica?

Para responder essas questões, selecionei como método de pesquisa o *survey* interseccional de pequeno porte. Esse método reúne dados sobre determinados fenômenos com vistas a descrever a natureza das condições existentes sobre os mesmos, bem como identificar padrões. Ao utilizar o método *survey*, busquei padrões dentre os dados coletados, procurando relações entre os eventos específicos (BABBIE, 1999, p. 78).

Os alunos a serem investigados foram selecionados da seguinte maneira: inicialmente, foram identificadas as 52 escolas municipais de ensino fundamental existentes nas quatro regiões de Porto Alegre. Em seguida, de toda a RME-PoA, foram selecionadas as 26 escolas que oferecem o ensino de música em sua base curricular. Posteriormente, foram selecionadas quatro escolas, através do procedimento de amostragem aleatória, representando cada uma das 4 regiões em que está organizada a RME-PoA: Escola Norte, Escola Sul, Escola Leste e Escola Oeste.

A RME-PoA está estruturada em 3 ciclos de formação, sendo cada ciclo subidivido em três anos. Nesta pesquisa optei pelo II ciclo, em função dos dados que obtive anteriormente em uma pesquisa com esta faixa etária.

De cada escola foi selecionado, também por amostragem aleatória, 1 aluno em cada um dos três anos que compõem o II ciclo, resultando 11 alunos para a pesquisa, como apresenta a tabela a seguir.

Alunos entrevistados por escola

Ano-ciclo do II ciclo	Escola Norte	Escola Sul	Escola Leste	Escola Oeste	Total
1º ano	1	1	1	1	4 alunos
2º ano	1	1	1	1	4 alunos
3º ano	1	-	1	1	3 alunos
Alunos por escola	3 alunos	2 alunos	3 alunos	3 alunos	11 alunos

A técnica utilizada para a coleta de dados foi a entrevista semi-estruturada, a qual possibilitou investigar as vivências e concepções dos alunos quanto ao folclore e à música folclórica, a partir de suas próprias perspectivas, através da escuta de suas falas. Os dados obtidos junto aos alunos foram complementados por meio da realização de contatos com as equipes diretivas das escolas.

Os dados obtidos foram analisados com base num referencial teórico constituído a partir de uma interlocução entre três perspectivas distintas, porém inter-relacionadas: o ensino escolar, o folclore e o folclore na escola.

O ensino escolar foi compreendido a partir dos quatro modelos de ensino apresentados por Pérez Gómez (1998b, p. 67). O *ensino como transmissão cultural,* um dos modelos primeiramente apresentados pelo autor, baseia-se na idéia de que a humanidade possui um acúmulo de conhecimentos, o qual foi construído ao longo da história e que deve ser transmitido às demais gerações. Esse modelo de ensino considera importante o ensino por meio de disciplinas científicas, artísticas e filosóficas.

O *ensino como treinamento de habilidades* está fundamentado no desenvolvimento e treinamento de habilidades e capacidades formais, desde as mais simples às mais complexas. Esse modelo está centrado na idéia de que o ensino acontece através do desenvolvimento e treinamento de habilidades e capacidades formais, desde as mais simples, como a leitura, a escrita e o conteúdo, até as mais complexas, como a solução de problemas, planejamento, reflexão, avaliação, etc.

O *ensino como fomento do desenvolvimento natural* considera a educação como facilitadora dos meios e recursos para o crescimento do aluno, porém regido pelas suas próprias regras. Esse modelo de ensino tem suas origens na teoria de Rousseau (PÉREZ GÓMEZ, 1998b, p. 69).

Por fim, o *modelo de ensino como produção de mudanças conceituais* considera o ensino com um processo de transformação, de processamento das informações, ao invés de uma mera reprodução do ensino.

Além dos quatro modelos de ensino, Pérez Gómez propõe um outro modo de conceber o ensino escolar, tendo em vista o que aponta como carências dos modelos anteriores. A centralidade de sua idéia reside na concepção de que o ensino é uma forma de assimilação e reconstrução da cultura experiencial do aluno.

O folclore foi compreendido tendo como base teorias e pesquisas realizadas por pesquisadores da área (ALMEIDA, 1971; BENJAMIN, 2002; CÂMARA CASCUDO, 1984; GARCIA, 2000; LIMA, 1985), respaldadas na visão de que o folclore é o conjunto de saberes populares que identificam as pessoas (GARCIA, 2000, p. 16). Características tais como aceitação coletiva, funcionalidade, tradicionalidade e dinamicidade fundamentam os estudos de pesquisadores da área, além dos conceitos de folclorização, folclore nascente e reinterpretação.

A Carta do Folclore Brasileiro de 1951 e a Carta do Folclore Brasileiro de 1995 (CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 1999) foram utilizadas para fundamentar a perspectiva do folclore na escola, pois são os documentos que representam as idéias da Comissão Nacional de Folclore, bem como as concepções dos pesquisadores da área, tendo em vista os conceitos que definem folclore como ciência e como prática, bem como sua inserção na educação.

Com base nessas perspectivas, foi possível compreender os dados obtidos junto aos alunos e suas escolas e, assim, encontrar respostas para as questões que orientaram esta investigação.

Os resultados dos dados foram analisados, sendo agrupados em cinco categorias: a) os alunos entrevistados; b) a educação musical nas escolas; c) vivências folclóricas e folclórico-musicais dos alunos; d) preferências musicais dos alunos; e) concepções dos alunos sobre folclore e música folclórica.

Os alunos entrevistados:

Dos 11 alunos entrevistados, 4 cursavam o 1º ano do II Ciclo, outros 4 alunos cursavam o 2º ano do II Ciclo, e 3 alunos estavam no 3º ano do II Ciclo. Os 4 alunos do 1º ano do II Ciclo encontravam-se na faixa etária dos 9 anos e 1 mês aos 10 anos e 5 dias, enquanto que os 4 alunos do 2º ano do II Ciclo situavam-se na faixa etária dos 10 anos e 13 dias aos 10 anos e 10 meses. Finalmente, os 3 alunos do 3º ano do II Ciclo estavam na faixa etária dos 11 anos e 5 meses aos 11 anos e 10 meses.

Quanto aos locais de nascimento, a maioria dos alunos respondeu ter nascido na cidade de Porto Alegre, ou seja, dentre os 11 entrevistados, 8 afirmaram serem naturais dessa cidade. As suas falas sugerem que o local de nascimento, bem como a questão da ascendência

estrangeira de algum membro da família, não se constituíram num fator de diferenciação em relação aos alunos entrevistados, pois suas vivências folclóricas, segundo os dados obtidos, não trazem referências específicas a essas origens.

A educação musical nas escolas:

As práticas de educação musical vivenciadas por esses alunos nas escolas, tanto na base curricular, quanto do currículo complementar, apareceram reduzidamente em suas falas.

Mesmo sendo a inserção das aulas de música um aspecto previsto na proposta do ensino por ciclos de formação da Secretaria Municipal de Educação de Porto Alegre (PORTO ALEGRE, 1996), o ensino de música, efetivamente, não está presente nas escolas. O que ocorre é o seu aparecimento em um ou outro nível de ensino, enquanto que os demais níveis ficam sem a presença dessa disciplina. Além disso, o complemento curricular, igualmente previsto na proposta da SMED, também não está sendo observado no âmbito escolar em muitas das escolas cujos alunos foram pesquisados.

As falas dos alunos revelam que, a música, ao ser trabalhada na base do currículo, parece estar sendo desenvolvida de um modo restrito, apenas incluindo a audição musical e o posterior canto, acompanhados de aparelhos de som como CD ou rádio.

Por outro lado, as concepções dos alunos sugerem que a aula de música é mais do que a realização de práticas de canto. Além disso, os estudantes demonstraram interesse, durante as entrevistas, em participar de atividades musicais diversas, como composição, execução (vocal e instrumental) e apreciação (SWANWICK, 2003, p. 68).

Vivências folclóricas e folclórico-musicais dos alunos:

Dentre as atividades musicais realizadas pelas escolas, segundo depoimentos dos alunos, poucas envolvem folclore. As vivências folclóricas concentram-se mais no âmbito das brincadeiras por eles praticadas, principalmente aquelas realizadas de forma coletiva. Os resultados revelam que as brincadeiras fazem parte do dia-a-dia dos alunos, pois os mesmos apontaram práticas em seu cotidiano que se constituem como folclóricas. Essas dividem-se em brincadeiras com cantoria e brincadeiras sem cantoria, conforme a tabela apresentada.

Brincadeiras praticadas pelos alunos

Brincadeiras sem cantoria	**Alunos praticantes**	**Brincadeiras com cantoria**	**Alunos praticantes**
Pega-pega	10	Cantigas de roda: “Ciranda, Cirandinha”; “Atirei o Pau no Gato”; “Marcha Soldado”; “Pezinho”; “De Abóbora vai Melão”; “Caranguejo”	6
Esconde-esconde	5	Cantigas de ninar: “Nana Nenê”; “Brilha, Brilha Estrelinha”	6
Jogo de futebol	5	Capoeira	2
Pular corda	3	Escoteiro	1
Faz-de-conta: escolinha; boneca; casinha e comidinha	3	Paralelepípedo	1
Jogo de voleibol	3	Formulete cantado	1
Bolinha de gude	1	-	-
Verdade ou conseqüência	1	-	-
Amarelinha	1	-	-
Andar de bicicleta e *roller*	1	-	-
Total de ocorrências	**33**	**Total de ocorrências**	**17**

Algumas dessas vivências folclóricas dos alunos acontecem nos ambientes escolares. Outras, porém, são proibidas de serem lá realizadas, devido a problemas relacionados à disciplina escolar.

As vivências folclórico-musicais dos alunos apareceram em maior quantidade nos seus momentos lúdicos, principalmente durante a realização de brincadeiras com cantoria, como cantigas de roda, cantigas de ninar, capoeira, escoteiro, entre outras. Quanto às demais vivências de música folclórica, não foi possível encontrá-las em outros âmbitos que não o lúdico.

Poucos foram os depoimentos dos alunos nos quais relataram a utilização de suas vivências folclórico-musicais em sala de aula. Da mesma maneira, não pareceu que a música folclórica seja um dos conteúdos que integram as aulas de música desses estudantes. Além disso, outro componente que pode ter contribuído para a pouca ocorrência de exemplos musicais folclóricos por parte dos alunos é a igualmente reduzida presença da educação musical na base curricular, bem como no currículo complementar.

Apesar das brincadeiras folclóricas com cantoria estarem presentes nas vivências dos alunos entrevistados, suas preferências musicais não contemplam exemplos de canções folclóricas.

Preferências musicais dos alunos:

Nenhum exemplo de música folclórica foi mencionado dentre as preferências musicais dos alunos entrevistados, apenas as canções relacionadas às brincadeiras. Sua músicas preferidas são oriundas do repertório veiculado por programas da mídia, tais como novelas, seriados e videoclipes.

As preferências musicais dos alunos foram classificadas em três categorias básicas: cantores ou duplas de cantores, grupos musicais e músicas de novelas/seriados. Surgiram, também, referências ao pagode, *funk*, axé, música erudita e música gaúcha.

As concepções dos alunos entrevistados também foram um aspecto analisado na presente pesquisa, tendo em vista suas visões sobre folclore e música folclórica.

Concepções dos alunos sobre folclore e música folclórica:

Em geral, as respostas fornecidas pelos alunos remetem a 4 concepções sobre folclore e música folclórica: a) o folclore como lendas; b) o folclore como conhecimento registrado em livros; c) o folclore como tradição; d) o folclore como algo dinâmico.

Nas concepções dos alunos quanto ao folclore e à música folclórica predominaram as idéias de folclore como cultura antiga. A categoria do folclore como tradição encontrou-se inserida nessa concepção, cuja visão básica consistiu no folclore como algo estático, não dinâmico. A idéia de folclore como o que está registrado nos livros e o folclore como sendo lendas também remetem a uma visão estática e tradicional do folclore, na medida em que ele encontra-se afastado das vidas dos alunos e, portanto, como cultura antiga. Porém os próprios alunos sinalizaram outras possibilidades existentes quanto às concepções de folclore, incluindo formas de concebê-lo como algo dinâmico, como uma cultura atual. Essa concepção dos alunos remeteu à visão do folclore em movimento, constituindo-se numa cultura viva (BENJAMIN, 2002, p. 99) e presente no cotidiano dos alunos.

Os dados obtidos nas entrevistas sugerem quais são os modelos de ensino subjacentes às práticas pedagógicas desenvolvidas nas escolas, que não levam em consideração aspectos da vida do aluno, como o ensino como transmissão cultural, o ensino como treinamento de habilidades, o ensino como fomento do desenvolvimento natural ou o ensino como produção de mudanças conceituais. Porém, a partir das falas dos alunos entrevistados, parece predominar o modelo de ensino como transmissão cultural (PÉREZ GÓMEZ, 1998b, p. 67).

Nesse sentido, e tendo em vista as entrevistas com os estudantes, percebi que algumas instituições perpassaram a idéia de que o folclore não é um aspecto cultural que pode estar presente na vida das pessoas, mas algo distante, uma espécie de informação "cristalizada" em livros. Apresenta-se, aí, a concepção do folclore como tradição, como cultura antiga. Essa concepção, de certo modo, está relacionada à visão de folclore e de folclore na educação como a apresentada na Carta do Folclore Brasileiro de 1951, cujos pressupostos teóricos recomendavam a utilização, em sala de aula, dos registros escritos existentes sobre pesquisas folclóricas (CONGRESSO BRASLEIRO DE FOLCLORE, 1999, p. 227).

O modelo de ensino como transmissão cultural, predominante na maioria das escolas cujos alunos pude pesquisar, não leva em consideração a cultura experiencial dos alunos (PÉREZ GÒMEZ, 2001, p. 205), na busca de uma aprendizagem relevante. Outra informação fornecida pelos alunos foi a sua não participação no planejamento do ensino escolar, tampouco com sugestões de conteúdos a serem trabalhados nas aulas. Parece que esses aspectos constituem-se num desafio para essas instituições no que diz respeito à concepção de ensino e às práticas pedagógicas dos docentes. Além disso, o folclore musical também pareceu ser pouco trabalhado nas escolas.

Mesmo sendo o ensino como transmissão cultural o modelo predominante na maioria das escolas cujos alunos foram entrevistados, algumas instituições de ensino demonstraram utilizar a cultura experiencial (PÉREZ GÓMEZ, 2001, p. 205) dos alunos, sinalizando, assim, outras possibilidades de inclusão do folclore e do folclore musical na sala de aula. Percebi esse fato a partir das entrevistas com os estudantes, quando alguns deles mencionaram brincadeiras que eram utilizadas em sala de aula – tais como o futebol e o voleibol. Ao utilizar essas brincadeiras, as escolas demonstraram concepções de folclore como cultura viva (BENJAMIN, 2002, p. 99), realizando uma interlocução entre o saber cotidiano do aluno, que se constitui na sua cultura experiencial (PÉREZ GÓMEZ, 1998a, p. 62) e o ensino e a aprendizagem em sala de aula (PÉREZ GÓMEZ, 1998a, p. 61).

Apesar da presença da educação musical na base curricular ter sido um requisito para a seleção das escolas para esta pesquisa, verifiquei que as mesmas não conseguem efetivá-la na prática, provavelmente devido ao reduzido número de professores de música existentes nas escolas. Deve-se salientar que a inclusão da educação musical nos três ciclos que compõem o ensino fundamental está contemplada na proposta de ensino por ciclos de formação que regulamenta todo o sistema educacional da RME-PoA.

Desse modo, da mesma maneira que o ensino de música encontra-se deficitário, as vivências de música folclórica e o próprio entendimento sobre essa tradição musical, também estão bastante comprometidos. O resultado é a quase total inexistência de exemplos musicais folclóricos entoados pelos alunos entrevistados. Apenas nas brincadeiras, como se pôde perceber, foi possível obter alguns exemplos de cantigas do folclore, pois as mesmas estavam associadas à lúdica dos alunos, muitas vezes praticadas independentemente das escolas, ou mesmo por elas sendo proibidas.

Tendo em vista as informações obtidas e analisadas a partir do referencial teórico, percebo a necessidade de incrementar os fóruns e os debates em torno do folclore e do folclore na escola, incluindo propostas de formação continuada dos professores, independentemente da área do conhecimento. É necessário que os pressupostos da Carta do Folclore Brasileiro de 1995 e de pesquisas recentes sobre o folclore e o folclore na educação sejam mais difundidos, e que diálogos sejam estabelecidos entre as áreas do folclore e da educação musical, buscando uma aproximação entre o mundo escolar e o mundo cotidiano do aluno, como recomenda Souza (SOUZA, 1996, p. 62). Da mesma forma, é necessário viabilizar momentos de formação continuada junto aos professores, auxiliando numa compreensão mais ampla do folclore e, em vista disso, do folclore como cultura viva (BENJAMIN, 2002, p. 99) no cotidiano das pessoas e nos processos de escolarização.

Além disso, torna-se pouco relevante para os alunos apresentar-lhes conteúdos em sala de aula, mesmo que extraídos do folclore, porém desprovidos de significado para eles, sendo totalmente alheios à sua cultura experiencial. Na maioria das vezes essa é uma postura pedagógica que algumas escolas têm assumido quando do trabalho com folclore. Ou, ainda, que o folclore seja apenas trabalhado durante o mês de agosto, senão somente no dia 22 de agosto, por serem o mês e o dia do folclore, respectivamente.

Após a realização desta pesquisa, pude verificar a existência de vivências e concepções de folclore e música folclórica com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. O método e a técnica de pesquisa escolhidos possibilitaram-me, assim, identificar certos padrões dentre as respostas dos alunos, os quais parecem caracterizar suas vivências e concepções de folclore e música folclórica.

Porém, devido às concepções existentes em algumas escolas, há dificuldades na mediação entre a cultura experiencial do aluno e a sua aprendizagem relevante, resultando numa visão de folclore como algo antigo, estático, em desuso, com o qual o aluno não consegue se identificar. Acredito que as práticas oriundas da cultura experiencial dos alunos, incluindo as folclórico-musicais, possam adentrar o ambiente escolar, sendo possível

estabelecer relações entre esses saberes e os conteúdos da cultura acadêmica, contribuindo, assim, para uma aprendizagem relevante (PÉREZ GÓMEZ, 1998a, p. 61) e para a reconstrução do conhecimento.

> A cultura pública cumpre assim uma função crítica: provocar e facilitar a reconstrução do conhecimento "vulgar" que o aluno/a adquire em sua vida anterior e paralela à escola. (PÉREZ GÓMEZ, 1998a, p. 63).

A finalização desta pesquisa aponta para a necessidade de uma investigação junto aos professores, tendo em vista verificar quais as concepções que permeiam suas práticas pedagógicas, incluindo o folclore e o folclore musical. Além disso, os dados obtidos juntos aos alunos investigados apontam para a relevância de uma interlocução entre o folclore e a educação musical. Uma investigação dessa natureza poderá contribuir para o fornecimento de dados com vistas à construção de alternativas de inclusão do folclore musical no ensino escolar.

Referências bibliográficas.

ALMEIDA, R. *Vivência e projeção do folclore.* Rio de Janeiro: Livraria AGIR Editora, 1971.

ARROYO, M. Educação musical: um processo de aculturação ou enculturação? *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 29-43, 1990.

BABBIE, E. *Métodos de pesquisas de survey.* Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.
BENJAMIN, R. Folclore: cultura viva. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 10., 2002, São Luís. *Catálogo*. São Luís: Comissão Nacional de Folclore: Comissões Estaduais de Folclore, 2002. p. 99-104.

CÂMARA CASCUDO, L. da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8., 1995, Salvador. *Anais...* Salvador: UNESCO: Comissão Nacional de Folclore, 1999.

GARCIA, R. M. R. A compreensão do folclore. In: GARCIA, R. M R. (Org.). *Para compreender e aplicar folclore na escola*. Porto Alegre: Comissão Gaúcha de Folclore: Comissão de Educação, Cultura, Desporto, Ciência e Tecnologia da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, 2000. p. 16-21.

LAMAS, D. M. *A música de tradição oral (folclórica) no Brasil.* Rio de Janeiro, 1992. Edição do autor.

LIMA, R. T. de. *Abecê de folclore.* 6. ed. São Paulo: RICORDI, 1985.

OLIVEIRA, A. de J. *Música na escola brasileira*: freqüência de elementos musicais em canções vernáculas da Bahia utilizando análise manual e por computador: sugestões para aplicação na educação musical. Porto Alegre: ABEM, 2001.

PÉREZ GÓMEZ, A. I. As funções sociais da escola: da reprodução à reconstrução crítica do conhecimento e da experiência. In: GIMENO SACRISTÁN, J.; PÉREZ GÓMEZ, A. I. *Compreender e transformar o ensino.* Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. 4. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998a. p. 54-65.

_____. Ensino para a compreensão. In: GIMENO SACRISTÁN, J.; PÉREZ GÓMEZ, A. I. *Compreender e transformar o ensino.* Tradução de Ernani F. da Fonseca Rosa. 4. ed. Porto Alegre: ArtMed, 1998b. p. 67-97.

_____. *A cultura escolar na sociedade neoliberal*. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: ARTMED Editora, 2001.

PORTO ALEGRE. Secretaria Municipal de Educação. *Cadernos pedagógicos nº 9*: ciclos de formação, proposta político-pedagógica da escola cidadã. Porto Alegre, 1996.

SOUZA, J. O cotidiano como perspectiva para a aula de música: concepção didática e exemplos práticos. *Fundamentos da Educação Musical*, n. 3, p. 61-74, jun. 1996.

_____. Cotidiano e educação musical: abordagens teóricas e metodológicas. In: SOUZA, J. (Org.). *Música, cotidiano e educação.* Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000. p. 15-57.

SWANWICK, K. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, I. Seleção de repertório para o ensino de música. *Em Pauta*, Porto Alegre, ano 5, n. 8, p. 17-28, 1993a.